



Iris Yvonne Wagner

Der Kanon des Kunsthändlers

Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748–1813)

Der Kanon des Kunsthändlers

Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748–1813)

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

des Fachbereichs

Germanistik und Kunstwissenschaften

der Philipps-Universität Marburg

vorgelegt von

Iris Yvonne Wagner

aus Schwalmstadt

Dresden 2018

Vom Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der
Philipps-Universität Marburg als Dissertation angenommen
am 7. Januar 2014

Tag der Disputation: 17. Juli 2014

Erstgutachter: Prof. Dr. Katharina Krause
Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael North

Iris Yvonne Wagner

Der Kanon des Kunsthändlers

Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748–1813)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons
Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Originaldokument gespeichert auf dem Publikationsserver
der Philipps-Universität Marburg
<http://archiv.ub.uni-marburg.de>

Korrektur: Alexander Danz, Berlin
Layout und Satz: Iris Yvonne Wagner, Dresden

Umschlagabbildung: Adriaan de Lelie, *Die Kunstgalerie von Jan Gildemeester Jansz*, 1794–
95, Öl auf Leinwand, 63,7 cm × 85,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Inhalt

Vorwort	v
Einleitung	vii
Forschungsstand, Quellenlage und Methode	ix
Französische Sammler – Curieux, Amateur, Connoisseur	xvi
Die niederländische Landschafts- und Genremalerei	xviii
I. Kunstmarkt, Kanon und Geschmack	23
Kunstproduktion, Kunsttheorie und Kunsthistoriografie	26
Kunstkritik	39
Öffentliche und private Ausstellungen	44
Kunstmarkt und Kanon	48
II. Le Bruns Aktivitäten im Kunsthandel und im Museum	59
Expertise und Auktionen	61
Die Galerie des Kunsthändlers	67
Die Einrichtung des Musée central des Arts	76
Überlegungen und Beobachtungen zum Nationalmuseum	85
Dominique Vivant Denon – der Konkurrent	93
Geschäftsreisen	97
III. Die Galerie der flämischen, holländischen und deutschen Maler	113
Vorbilder: Galeriewerke und Vitenbücher	117
Freiheit als Basis künstlerischen Schaffens	131
Der Kunstmarkt um 1790 und Le Bruns Künstlerauswahl	149
Künstlerviten, Kunstkritik und Kunstmarkt	178

IV. Der illustrierte Auktionskatalog	205
Auktionskataloge im Fokus	209
Zwei Auktionskataloge Le Bruns im Vergleich	224
Die Terminologie der Kunsthändler	232
 Nachwort	 253
 Anhang	 259
Abkürzungen	260
Briefe	261
Literatur	291
Bildnachweis	316

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die in Teilen überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Januar 2014 im Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Philipps-Universität Marburg angenommen wurde. Neu erschienene Forschungsliteratur nach 2015 konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden. Ebenso ist die statistische Auswertung der Abfragen aus der Datenbank des Getty Research Institute, deren Inhalte kontinuierlich erweitert werden, auf dem Stand der Untersuchung von 2011 geblieben.

Ich danke meiner Betreuerin Prof. Dr. Katharina Krause, die mein Interesse für die Kunst und Geschichte Frankreichs während meines Studiums weckte. Durch ihre kritischen und wertvollen Anregungen hat sie maßgeblich zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen. Ebenso danke ich Prof. Dr. Michael North, einem Kenner des Kunsthandels, für die Übernahme des Zweitgutachtens. Dr. Christoph Vogtherr gab mir wertvolle Hinweise für Recherchen über den Kunsthandel in Großbritannien. Auskunft über William Harris erhielt ich von Susanna Avery-Quash sowie Dr. Burton Fredericksen, auch ihnen sei an dieser Stelle gedankt.

Einen großen Dank möchte ich der Studienstiftung des Deutschen Volkes für die Förderung aussprechen, hier insbesondere meinem Vertrauensdozenten Prof. Dr. Michael Stephan.

Mein Dank gilt zudem Freunden und Kollegen, ohne deren Rat und Unterstützung diese Arbeit nicht hätte realisiert werden können: Kirsten Ahrens, Julia Bender-Helfenstein, Alexander Danz, Jeanne Dornow sowie die Mitstreiterinnen der

AG Doktorandenforum Kunstgeschichte Hsiu-Wen Chien, Sigrun Galter und Katharina Knacker.

Von Herzen danke ich meiner Familie, die mich stets unterstützt und durch schwierige Phasen begleitet hat. Besonders danke ich meinem Mann Juan Miguel Restrepo und meiner Tochter Mathilda Mariana, der ich diese Arbeit widme.

Dresden, den 7. November 2018



Einleitung

„Alors le goût, ce tact rapide et fin qui n'est que
le résultat de la justesse d'esprit et de la sensibilité.“¹

Man schreibt das Jahr 1748, als Diderot ein neues *Privilège* für den Druck einer Übersetzung des englischen Wörterbuchs von Chambers und Harris mit „einigen Zusätzen“ – die *Encyclopédie* – von Kanzler d'Aguesseau erhält. Im gleichen Jahr erblickt Jean-Baptiste Pierre Le Brun in Paris das Licht der Welt. Der Großneffe Charles Le Bruns und Sohn des Kunsthändlers Pierre Le Brun absolviert seine künstlerische Ausbildung als Schüler von Deshayes, Boucher sowie Fragonard und debütiert mit anderen jungen Künstlern bei Ausstellungen unter freiem Himmel auf der Place Dauphine.² Als sein Vater 1771 stirbt, erscheint der 27. und letzte Tafelband der *Encyclopédie*. Das Projekt, welches im Zeichen der Aufklärung steht und die Vorstellung der Autoren von einer freien Gesellschaft widerspiegelt, ist Symbol und Zeugnis einer Epoche, in die Jean-Baptiste Pierre Le Brun hineinwächst.

Nach dem Tod seines Vaters übernimmt Le Brun das Geschäft und positioniert sich durch den Verkauf von Sammlungsnachlässen mit Schwerpunkt auf Gemälden aus den Niederlanden und Deutschland mit Sujets wie Landschaft, Genre oder Stillleben. Die Vorliebe Le Bruns für die niederländische Malerei kann durchaus dem „Zeitgeist“ zugeschrieben werden. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts steigt die Anzahl von niederländischen, flämischen und deutschen Gemälden in den Kabinetten überwiegend aristokratischer Sammler in Frankreich stetig.³ Die steigende Nachfrage ist auch auf dem Kunstmarkt abzulesen, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts aufgrund des steigenden Marktvolumens verändert. Neben Auktionskatalogen, die Le Brun zu öffentlichen Verkäufen herausgibt, erscheint 1792/96 aus seiner Feder ein voluminöses Galeriewerk mit dem Titel *Galerie des peintres flamands*,

¹ Zitat aus dem Vorwort des ersten Bandes der *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* von 1793 von J.-B.-P. Le Brun.

² Le Brun, *Galerie des peintres*, Bd. 1, 1792, Vorwort und Emile-Mâle 1957, S. 372.

³ Bailey stellt in seiner Untersuchung fest, dass ab den 1740er Jahren das Sammeln von holländischer und flämischer Kunst des Goldenen Zeitalters unter der Pariser Elite bereits fest etabliert war. Bailey 2002, S. 20, mit Verweis auf Banks 1977, S. 60–106, und Schnapper 1994, S. 25.

hollandais et allemands, in dem der Kunsthändler eine Auswahl von Künstlern der benannten Schulen vorstellt, die der Aufnahme in eine Galerie würdig seien. Ausgestattet ist dieses dreibändige Werk mit einer Auswahl von Reproduktionsgrafiken, ausgeführt von verschiedenen Stechern, die dem Leser Gemälde der präsentierten Künstler vorstellen.

Auf dem Pariser Kunstmarkt des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts gehört Le Brun nicht nur zu den wichtigsten Akteuren, sondern spielt überdies eine bedeutende Rolle bei der Beurteilung und Restaurierung von Gemälden für das Nationalmuseum. In zahlreichen Briefen, die er der Museumskommission und den Innenministern Roland und Garat schreibt, legt er seine Überlegungen und Vorschläge zur Einrichtung des Nationalmuseums dar. Immer wieder von der Kommission konsultiert, sei es zur Beurteilung von beschlagnahmten Gütern oder von Bildern für Wettbewerbe, erlangt er schließlich eine Position als *Commissaire-expert*. Unter seiner Aufsicht werden Gemälde für das Museum begutachtet, ausgewählt und restauriert. Als schließlich unter Napoleon Bonaparte ein Direktor für das neu gegründete Museum gesucht wird, unterliegt Le Brun trotz seiner Eignung Vivant Denon, der ihn umgehend seines Amtes enthebt. In diesem Zusammenhang steht Le Bruns zweijährige Reise, die er im Alter von 62 Jahren durch verschiedene Städte Frankreichs, Spaniens sowie Italiens unternimmt und bei der er 600 Kunstwerke zu einer einzigartigen Kollektion zusammenstellt. Rund 200 dieser Werke werden Anfang 1810 in seiner Galerie öffentlich ausgestellt und im März desselben Jahres in Koinzidenz der Hochzeitsfeierlichkeiten von Napoleon I. mit Marie-Louise von Habsburg verkauft. Le Bruns Ausstellung präsentiert in jener Zeit der Öffentlichkeit noch unbekannte spanische Meisterwerke und ist so eine Gegenausstellung zum Museum. Er verfolgt mit seiner Sammlung das Ziel, sämtliche Schulen und Epochen zu zeigen. Trotz der Kontinentalsperre, die Napoleon erlassen hat, versucht Le Brun seine Handelsbeziehungen zu Großbritannien aufrecht zu erhalten und sendet eine Auswahl von Gemälden dieser Sammlung nach

London. Dazu erscheint ein zweibändiger Bildband mit Konturgrafiken, der als Auktionskatalog und Sammlungskatalog dient, was in dieser Art singulär ist.

Forschungsstand, Quellenlage und Methode

In der kunsthistorischen Forschung steht Jean-Baptiste Pierre Le Brun lange Zeit im Schatten seiner prominenten Ehefrau, der Malerin Elisabeth Vigée Le Brun. Zwischen 1890 und 1920 entstehen teils sehr umfangreiche Arbeiten in französischer und englischer Sprache zu Vigée Le Brun, während ihr Mann sowohl als Maler als auch Kunsthändler von der Forschung vernachlässigt wird. Erstmals erscheint 1956 in der Zeitschrift *Revue des arts* ein siebenseitiger Artikel von Albert Pomme de Mirimonde über Le Bruns Beurteilung niederländischer Malerei und die Relevanz und Nachwirkung seiner Klassifizierung.⁴ Dabei sieht Mirimonde die Marktgegebenheit in Relation zur Situation des 18. Jahrhunderts sowohl bezüglich Fragen der Echtheit und Zuschreibung als auch hinsichtlich der Vorlieben sowie des Geschmacks (*Goût*). Er erkennt in der Rezeption von Ruisdael, Everdingen und Hobbema eine erste Manifestation der romantischen Sensibilität, die im 19. Jahrhundert zu einem wichtigen Thema in Kunst und Literatur wird. Schon ein Jahr darauf wird ein Aufsatz von Gilberte Émile-Mâle in der Zeitschrift *Paris et Ile-de-France* mit einer Beschreibung von Le Bruns Rolle in der Restaurierungsgeschichte der Gemälde im Louvre veröffentlicht.⁵ Émile-Mâle legt die berufliche Laufbahn des Kunstvermittlers während des Ancien Régime bis zum *Commissaire-expert* unter Napoleon dar und sieht Le Brun als Wegbereiter der modernen Restaurierungsmethoden – unterstützt von David und Picault.⁶ Sie schildert die Entwicklung Le Bruns, der über zahlreiche Erwerbsaufträge für die königliche Sammlung zum

⁴ Mirimonde 1956. Mirimonde erläutert Le Bruns Beschreibungstechnik. Er näherte sich einem Meister und seiner Imitatoren meist über die Beschreibung der Technik und der Darlegung verschiedener Meinungen. Dies werde aufgegriffen durch Lejeune in seinem *Guide des amateurs de tableaux* (Paris 1864) – ein Buch, das lange Zeit von Käufern konsultiert worden sei und einen unleugbaren Einfluss auf den Geschmack der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehabt habe.

⁵ Émile-Mâle 1956, S. 371–417.

⁶ A. a. O., S. 391. „Le mérite de ce texte est aujourd’hui de nous apprendre que Le Brun s’était préoccupé depuis des années de la restauration des tableaux et qu’il la concevait de telle façon qu’il peut être considéré comme un précurseur de la méthode française moderne.“ Über die verschiedenen Ämter Le Bruns gewinnt man anhand des Titelblatts vom Verkaufskatalog des Baron de Hoorn 1809 einen Eindruck: „... rédigé par M. LEBRUN, Peintre, Membre de plusieurs Académies impériales & royales, Sociétés savantes & littéraires, Pensionnaire du Musée Napoléon“.

Kenner von Gemälden und Pretiosen aus verschiedenen europäischen Sammlungen wird. Überdies habe Le Brun 1791 und 1810 zwei bemerkenswerte Sammlungen auf dem Kunstmarkt präsentiert.⁷

Im Kontext der Entstehung des *Musée Napoléon* berichtet Gould 1965 über Le Brun und dessen Auseinandersetzung mit dem Innenminister Roland sowie der Museumskommission. Er bezeichnet den Kunsthändler als „spiteful and unscrupulous“.⁸ Auch Chatelain charakterisiert Le Brun in seiner Biografie über Vivant Denon als „personnage douteux dont la plus grande gloire reste aujourd’hui d’avoir donné son nom à sa femme, Mme Vigée-Lebrun“.⁹ Diese Kommentare werfen bis heute gemeinsam mit den wenig schmeichelhaften Bemerkungen in Elisabeth Vigées Memoiren ein schlechtes Licht auf Le Brun. Das Interesse an dem Kunsthändler verblasst, bis Colin B. Bailey 1984 die Handelsbeziehungen zwischen Großbritannien und Frankreich zur Zeit der Kontinentalsperre unter Napoleon I. mit ihren Auswirkungen auf den Kunstmarkt beider Länder beleuchtet.¹⁰ Besondere Relevanz besitzt in diesem Kontext die zweijährige Reise Le Bruns durch Frankreich, Spanien und Italien. Bailey widmet sich im Verlauf seiner Arbeit detailliert der finanziellen Situation Le Bruns sowie seinen Kontakten zu Kunsthändlern in Paris, Rotterdam und London. Auf Grundlage von Primärquellen gibt er Einblicke in An- und Verkäufe von Gemälden und präzisiert dies anhand einiger ausgewählter Stücke. Vermittels einer tabellarischen Auflistung von dreizehn durch Le Brun verkaufter Gemälde am Ende des Artikels kann die Preissteigerung im Vergleich zum ursprünglichen Verkaufswert in Großbritannien nachvollzogen werden.¹¹ Edouard Pommier verlegt 1992 Le Bruns Schrift *Reflexions sur le Muséum national* zusammen mit einer Auswahl von Briefen der Jahre 1792/93, die er mit einem Nachwort

⁷ Zu letzterer Sammlung gibt Le Brun 1809 einen zweibändigen Katalog mit dem Titel *Recueil de gravures au trait, à l’eau-forte, et ombrées, d’après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillis dans un voyage fait en Espagne, au midi de la France et en Italie, dans le années 1807 et 1808*. heraus. Vgl. Émile-Mâle S. 377. Siehe auch Seite 205.

⁸ Gould 1965, S. 25.

⁹ Chatelain 1973, S. 98.

¹⁰ Bailey 1984, S. 35–46.

¹¹ A. a. O., S. 46. Die Gemälde werden von Le Brun 1810 verkauft und wieder erworben, um dann nach London verkauft zu werden. Zentrale Figur für die Verkäufe in London ist der Kunsthändler William Harris, der über Vermittlung von James Christie in Verhandlung mit Le Brun steht.

versieht. Darin erläutert und kommentiert er, wie Le Brun in die Entstehung des Louvre involviert gewesen ist.¹²

Im Jahr 2000 verfasst Fabienne Camus ihre Dissertation über Jean-Baptiste Pierre Le Brun. Sie untersucht darin erstmals seine Gemälde und beschreibt wichtige Stationen seines privaten und beruflichen Lebens. In den Kapiteln werden mit zahlreichen Zitaten Le Bruns Reisen, Kontakte zu Händlern im In- und Ausland sowie Käufern behandelt. Neben einer Chronologie und Informationen über die Eltern des Kunsthändlers liefert die Arbeit im Anhang ein Verzeichnis von Le Bruns künstlerischem Werk. Camus erstellt damit basierend auf Archivmaterial erstmals eine Monografie. Unbeachtet bleiben dabei sowohl der sozialhistorische Kontext für sein Schaffen als auch eine vergleichende Betrachtung seiner Publikationen und somit die Einordnung seiner Schriften in den kunsthistorischen Kontext. Zuletzt sind zwei Aufsätze von Aude Prigot erschienen. In ihrer Masterarbeit untersucht Prigot die Rezeption Rembrandts um 1800 anhand von Le Bruns *Galerie des peintres*. Daraus resultiert ihr Aufsatz aus dem Jahr 2008, in dem sie eine erste Einordnung der *Galerie des peintres* gibt, ohne Aufbau und Texte im Einzelnen zu untersuchen. Sie leistet eine Beschreibung und grenzt die drei Bände zu dem zeitgleich entstehenden Werk *Galerie du Palais Royal* von Joseph Couché mit Vermerk zur differierenden Gelehrsamkeit sowie Geisteshaltung beider Autoren ab. Der Selbsteinschätzung Le Bruns und vorhergehenden Autoren folgend, betont sie seine Kennerschaft flämischer, holländischer und deutscher Tafelbilder, die er aufgrund zahlreicher Reisen zu europäischen Galerien erworben habe. Des Weiteren hebt sie seine Korrekturen von Werkzuschreibungen hervor. Eine Einordnung der *Galerie des peintres* innerhalb der Werkepoche ist, des begrenzten Artikelumfangs wegen, nur ansatzweise geklärt. So bleiben, trotz des Vermerks auf Le Bruns Rolle auf dem Kunstmarkt, weite Teile von Prigots Arbeit rein deskriptiv und weisen nur wenige kritische kunst- und sozialhistorische Bezüge auf. Auch auf die Verbindung zwischen der Publikation Le Bruns und seiner Arbeit im *Muséum central* wird hingewiesen, aber das Thema nicht weiter vertieft.¹³ Die von ihr als neuartig konstatierte Einordnung der Künstler nach Schulen, wie der deutschen und flämischen, ist aufgrund zahlreicher Vorläufer

¹² Pommier 1992.

¹³ Prigot 2008, S. 29–41.

kritisch zu bewerten, wie im Laufe dieser Arbeit noch erläutert wird.¹⁴ Der zweite Aufsatz Prigots erscheint ebenfalls zur *Galerie des peintres* im Jahr 2010 nach einem Vortrag auf einem Kolloquium des Jahres 2008 zum künstlerischen Austausch zwischen den Niederlanden und Frankreich.¹⁵ Hier liegt der Schwerpunkt auf der Entstehung der Publikation in Zusammenarbeit mit dem Amsterdamer Verleger Pierre Fouquet. Prigot weist darauf hin, dass sich die reproduzierten Gemälde nicht nur in Paris befunden haben, sondern auch in Amsterdam. Dabei knüpft sie an die Forschung JoLynn Edwards an, die im Rahmen ihrer Forschung über den Kunsthändler Alexandre Paillet die Reproduktion von Vermeers *Astronom* in der *Galerie des peintres* untersucht hat.¹⁶

Historische und kunsthistorische Forschungen über den Kunsthandel ab der Frühen Neuzeit sind vielfältig, so dass auf zahlreiche Aufsätze sowie Einzelpublikationen mit Themenschwerpunkt Sammlungswesen und Kunstmarkt des 17. bis 19. Jahrhunderts zurückgegriffen werden kann. Zudem sind im vergangenen Jahrzehnt eine Fülle von Forschungsergebnissen über die Verquickung von Kunst und Kommerz veröffentlicht worden. Des weiteren fließen Erkenntnisse aus Forschungen zu Kennerschaft und Geschmack in diese Arbeit ein, so aus Pomians 1987 erstmals erschienenem Buch *Collectionneurs, amateurs et curieux*, in dem er sich unter anderem den Pariser Kunsthändlern und -kennern des 18. Jahrhundert widmet.¹⁷

Zur Rekonstruktion seiner Tätigkeit als Kunsthändler stellen Le Bruns internationale Geschäftskorrespondenzen und Rechnungen aus den Jahren von 1806 bis zu seinem Tod 1813 eine wichtige Quelle dar. Obgleich sie nur einen Ausschnitt seiner letzten Schaffensjahre abbilden, belegen sie mit ihrem Umfang von rund 500 Blatt seine regen Aktivitäten im In- und Ausland. Darüber hinaus sind Briefe überliefert,

¹⁴ Auch Haskell 1976, S. 21, konstatiert: „As Le Brun himself rightly proclaimed, the plan of this book was a new one, the artists being arranged neither alphabetically nor according to strict chronology, but in groups of pupils and followers around particular masters.“ Bereits Roger de Piles (1699) gliedert die Künstler nach folgenden Schulen: Romains et Florentins, Vénétiens, Lombards, Allemans et Flamans, François. Außerdem beschreibt er beispielsweise Jos. Riberas: „Natif de Valence en Espagne, Disciple du Caravage, peignot comme son Maître d’une manière forte, & s’attachoit au Naturel ...“ (Ausgabe Hildesheim, 1969, S. 344). Bickendorf weist darauf hin, dass die erste Hängung nach Schulen durch Christian von Mechel im Oberen Belvedere in Wien umgesetzt wurde. Die Basis für Kennerschaft durch Systematisierung und Methodik stammt aber aus Italien, Theoretiker sind hier Giulio Mancini (um 1620) sowie Filippo Baldinucci (um 1680, vgl. Bickendorf 2007, S. 37 und 43). Um 1700 verlagert sich die kennerschaftliche Diskussion unter anderem nach Frankreich, wo sie von de Piles, Crozat, Mariette und anderen weiter entwickelt wird.

¹⁵ Prigot 2010, S. 173–179.

¹⁶ Edwards 1982.

¹⁷ Für diese Arbeit wurde die englischsprachige Publikation verwendet. Pomian 1990.

die im Austausch mit dem Innenminister und der Museumskommission 1792/93 entstanden sind.¹⁸ Zusammen mit Korrespondenzen aus den Jahren 1795/96 sind sie ebenfalls wichtige Zeugnisse seines Schaffens und werden zur Interpretation herangezogen. Von ebensolcher Relevanz sind Le Bruns Publikationen zur Kunst-historiografie, einschließlich seiner Kommentare zum neuen Nationalmuseum. Seine Auktionskataloge stellen nicht nur ein Zeugnis seiner Händlertätigkeit dar, sie dokumentieren zusammen mit denen seiner Konkurrenten die Veränderungen des Kunstmarkts im 18. Jahrhundert und die Ausbildung eines Fachjargons.

Während der Revolution werden eine Reihe von Kunstwerken ihren Funktionen herrschaftlicher oder kirchlicher Repräsentation sowie ihrem ursprünglichem Kontext entrissen und für den Kunstmarkt sowie veränderte Normen und Idealen der Gesellschaft nutzbar gemacht. Darüber hinaus bilden sich neue Käuferschichten, womit die Nachfrage steigt.¹⁹ Für Kunstwerke existiert sowohl ein privater als auch ein öffentlicher Markt, wobei letzterer den Wert der Gemälde auf Basis eines allgemeinen Konsens spiegelt, da Preise über Auktionen ausgehandelt werden und durch Kataloge überliefert sind. Der private Markt umfasst den direkten Handel zwischen dem Verkäufer oder Händler und dem Käufer, ist aber aufgrund fehlender Quellen kaum nachvollziehbar. So gibt uns heute lediglich der öffentliche Kunstmarkt Auskunft über Angebot, Nachfrage und Geschmack der Käufer jener Zeit. Diese Arbeit bezieht sich bewusst auf die überlieferten Quellen zum Kunsthandel im In- und Ausland. An erster Stelle stehen die Auktionskataloge des 18. und 19. Jahrhunderts, die in den Bibliotheken von Frankreich, Großbritannien und Deutschland aufbewahrt werden. Teilweise sind diese Katalogbestände bereits digitalisiert. Zur Erstellung von Tabellen über die Anzahl verkaufter Werke in Frankreich sind die in der Datenbank des Getty Research Institute hinterlegten Datensätze ausgewertet worden. Die hinterlegten Daten stammen aus Auktionskatalogen. Sämtliche in Bibliotheken erfassten Exemplare wurden in dieser umfangreichen Datenbank berücksichtigt und sind mit der sogenannten Lugt-Nummer versehen, die eine eindeutige

18 Diese Briefe befinden sich in den Archives nationales, F17. Sie werden erstmals publiziert von Tuetey/Guiffrey 1910. Édouard Pommier publiziert und kommentiert diese Briefe 1992 erneut zusammen mit Le Bruns *Réflexions sur le Muséum national*, Paris 1793.

19 Die Regierungszeit Ludwigs XV. zeichnete sich aus durch monetäre Stabilität, eine Reduktion der Inflation, wirtschaftliches Wachstum und eine Orientierung am Seehandel. Dies führte zu einem höheren Lebensstandard in den Städten und schuf gute Konditionen für den Konsum von Luxusgütern durch das Anwachsen städtischer Eliten, deren Ausdehnung eine Reihe von Dienstleistungsberufen mit sich brachte. Dies war ein wichtiger Motor der französischen Wirtschaft in jener Epoche. Bailey 2002, S. 17.

Identifikation ermöglicht. Neben der Datenbank, die vor allem für die statistische Auswertung von Verkaufszahlen konsultiert worden ist, bleiben Auktionskataloge im Original eine wichtige Quelle, da man anhand ihrer Gestaltung Rückschlüsse auf die Nutzung, hierarchische Sortierung und Zielgruppe ziehen kann.

Darüber hinaus sind zur Einordnung von Le Bruns Publikationen gedruckte Quellen zeitgenössischer Schriftsteller eine wichtige Grundlage, von denen es eine Fülle gibt und deshalb eine Beschränkung auf diejenigen stattfindet, die in unmittelbarem Zusammenhang mit Le Bruns Schriften stehen – sei es inhaltlich oder zeitlich. Gleichzeitig werden Schriften berücksichtigt, die aufgrund ihres exemplarischen Charakters oder ihres nachhaltigen Einflusses in die Untersuchung einfließen, beispielsweise von Mariette und Crozat, von Descamps, Dezallier d'Argenville sowie die kunsttheoretischen Schriften von Roger de Piles.

Die Untersuchung beschränkt sich zeitlich auf die Jahre 1774 bis 1813 und räumlich auf die Orte von Le Bruns Hauptaktivitäten in Frankreich, Großbritannien und den Niederlanden. Le Bruns Auktionskataloge werden mit jenen seiner französischen Vorgänger und Konkurrenten verglichen. Gleiches gilt für das Kapitel zum Sammlungsband *Galerie des peintres*, welches Entstehung, literarische Vorlagen und die Wirkung auf den französischen Kunstmarkt beinhaltet, wobei ein Blick auf den englischen Kunstmarkt und die Kunsttheorie geworfen wird. Doch aufgrund differierender Marktgegebenheiten und einer inkomparablen Materialbasis kann hier kein direkter Vergleich gezogen werden. Weitere zeitlich gesetzte Zäsuren resultieren aus der oben dargelegten Quellenlage. Das Kapitel über Le Bruns Rolle als Kunsthändler im europäischen In- und Ausland legt den Fokus auf die Jahre 1806 bis 1813, da hier eine große Anzahl erhaltener Geschäftskorrespondenzen und Rechnungen überliefert sind. Die Jahre vor 1806 sind aufgrund fehlender Quellen nicht rekonstruierbar. Zwar befinden sich im Dulwich College einige wenige Korrespondenzen mit Noël Joseph Desenfans aus den Jahren 1787, 1789 und 1790, doch sie reichen nicht aus, um den Handel mit Gemälden nach London darzulegen, sondern bieten lediglich Einblick in einzelne Transaktionen. Le Bruns Aktivitäten in Bezug auf die Gründung des *Musée national* können ebenfalls aufgrund einer guten Quellenlage mit erhaltenen Briefen und veröffentlichten Schriften nachvollzogen

werden. Hier stehen die Jahre 1792 bis 1799 im Vordergrund, bis zu dem Moment, als Vivant Denon die Museumsleitung übernimmt.

Da zum einen Le Bruns Handeln in Gesellschaft, Politik und Wirtschaft dargestellt, zum anderen seine Publikationen und ihre Wirkung auf Zeitgenossen untersucht wird, ist diese Arbeit interdisziplinär angelegt, bleibt aber in enger Verbindung zur Kunstgeschichte. Sie setzt den Fokus auf den Kunsthändler und seinen Wirkungskreis im Europa des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Vor allem zur Beurteilung von Prozessen der Kanonbildung und des Geschmacks im Zusammenspiel mit dem Kunsthandel sind neben Kunstwerken auch Recht, Politik und Wirtschaft wichtige Faktoren, die hier Berücksichtigung finden. Auch im 18. Jahrhundert ist der Kunstmarkt von weiteren Einflussgrößen wie Handelsrestriktionen und Werbung beeinflusst. So erlangen protegierte Künstler und ihre Werke einen hohen Marktwert, während andere vergessen oder erst in späteren Epochen entdeckt werden. Informationen über die Wertschätzung der Künstler liefern kunsttheoretische Schriften des 17. und 18. Jahrhunderts, anhand derer auch Veränderungen in der Rezeption verfolgt werden können. Zur Beurteilung von Marktmechanismen und Selektionsprozessen sowie der Rolle Le Bruns auf dem französischen Kunstmarkt finden zudem statistische Untersuchungsmethoden und historisch-kritische Methoden Anwendung.

Die Einbettung der Publikationen Le Bruns in den historisch-gesellschaftlichen Zusammenhang ihrer Entstehungszeit erfolgt mittels Textanalyse unter besonderer Berücksichtigung des Themas der Kanonbildung und des Geschmacks im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Dabei geht es nicht um das psychologische Verstehen der Autorenpersönlichkeit Le Brun, sondern um den Versuch, sein Denken und Handeln im sozialen Umfeld zu reflektieren. Das Privatleben Le Bruns, seine Beziehung zu Vigée Le Brun und deren Kontakte zur Aristokratie sind nicht Gegenstand dieser Arbeit. Teilweise hat dies Fabienne Camus in ihrer Dissertation geleistet. Le Bruns Publikationen werden nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell untersucht und verglichen. In der Textanalyse werden sprachlich-rhetorische Mittel herausgearbeitet und in Relation zu tradierten und neuzeitlichen Normen von Gesellschaft und Institutionen gesetzt. Die mit Reproduktionsgrafiken ausgestatteten Werke werden im Hinblick auf die kulturelle Semiotik des Bildes, der Sprache und deren Wechselwirkung untersucht. Entscheidend ist, dass nicht nur

rhetorische, sondern auch visuelle Codes in die Untersuchung einbezogen und ikonische Aussagen überprüft werden.²⁰ Codes des Geschmacks und der Sensibilität verändern sich im Verlauf der Französischen Revolution und werden neu definiert. Dies führt zu der in dieser Arbeit aufgestellten These, dass Le Brun den Prozess einer neuen ästhetischen Verwendung von Bildern vorangetrieben hat. Insbesondere von Bildern, die den Schulen des Nordens und den Sujets von Landschaft oder Genre zuzurechnen sind. Er beeinflusste in seiner multifunktionalen Rolle als Kunsthändler, Schriftsteller, Experte und Ratgeber für Sammler und Museen die Ausbildung eines neuen Kanons der bildenden Kunst.

Französische Sammler – Curieux, Amateur, Connoisseur

Das 18. Jahrhundert ist gekennzeichnet von einer Spezifizierung und Differenzierung innerhalb unterschiedlicher Wissensgebiete. Infolgedessen kommt es zu einer Unterscheidung der Sammler in *Curieux*, *Amateur* und *Connoisseur*, wie die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert überliefert. Als *Curieux* werden jene Sammler bezeichnet, die an vielerlei Kenntnissen interessiert sind und eine Vorliebe nicht nur für Gemälde, sondern ganz unterschiedliche Objekte wie Zeichnungen, Vasen, Uhren, Muscheln und andere Naturalien haben.²¹ Der *Amateur* hingegen sammelte zielgerichtet, er sei Liebhaber von Gemälden beziehungsweise Objekten, die nicht dem Studium dienen, sondern die er aufgrund seines Geschmacks auswähle. Dennoch sei er nicht zu verwechseln mit dem *Connoisseur*, dem Kenner.²² Den Kenner zeichne nicht nur ein großer Erfahrungsschatz und theoretisches

²⁰ Jeder Code erlaubt einen ästhetischen Gebrauch seiner Zeichen. Eco 2002, S. 25.

²¹ *Encyclopédie* 1754, Artikel von Paul Landois: „CURIEUX, adj. pris subst. Un curieux, en Peinture, est un homme qui amasse des desseins, des tableaux, des estampes, des marbres, des bronzes, des médailles, des vases, &c. ce goût s'appelle curiosité. Tous ceux qui s'en occupent ne sont pas connoisseurs; & c'est ce qui les rend souvent ridicules, comme le seront toujours ceux qui parlent de ce qu'ils n'entendent pas. Cependant la curiosité, cette envie de posséder qui n'a presque jamais de bornes, dérange presque toujours la fortune; & c'est en cela qu'elle est dangereuse.“

²² *Encyclopédie* 1751, Artikel von Landois: „AMATEUR, s. m. c'est un terme consacré aux Beaux-Arts, mais particulièrement à la Peinture. Il se dit de tous ceux qui aiment cet art & qui ont un goût décidé pour les tableaux. Nous avons nos amateurs, & les Italiens ont leurs virtuoses.“

Wissen über Kunst aus, sondern auch praktisches.²³ Nach Haberland wird Kenner-schaft in drei klar definierte Bereiche unterteilt: Qualitätsurteil, Zuschreibung und Frage nach Originalität eines Gemäldes.²⁴ Diese Systematisierung wird von Abraham Bosse eingeführt, von Roger de Piles weiterentwickelt und in England erstmals von John Elsum rezipiert. Jonathan Richardson bedient sich dieser Ansätze, geht aber davon aus, dass jeder Mensch sich die Regeln der Kunstkritik aneignen könne, auch ohne praktische Kenntnisse der Malerei. Damit öffnet er einem breiteren Interessentenkreis den Zugang zur Kunst und gibt ihm die Legitimation der ernsthaften Auseinandersetzung. Haberland konstatiert, dass Richardsons Theorien nachhaltiges Echo gefunden haben, teils direkt auf dem Londoner Kunstmarkt, teils in ihrer Wirkung auf spätere Kunstschriftsteller, wozu auch der Naturwissenschaftler, Kupferstecher und Kunstschriftsteller Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville gehöre. Dezallier sammelt Zeichnungen, Raritäten und Kabinettstücke und unternimmt Reisen nach Italien, Holland und England. Laut Mariette habe er eine der besten Sammlungen Frankreichs mit über 6.000 Zeichnungen besessen, die chronologisch nach Schulen sortiert gewesen ist. Von 1747 bis 1752 veröffentlicht er in Paris sein 3-bändiges Werk *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. Zudem erscheint bereits 1729 Richardsons Traktat zur Malerei und Bildhauerei in französischer Sprache, welches Sammlern in Frankreich Urteilskriterien an die Hand gibt, nach denen sie die Qualität unterschiedlicher Gemälde bewerten können. So wirken beide Werke auf die Sammlertätigkeit und Kunstrezeption in Frankreich.

Pomian erkennt ab den 1750er Jahren eine Trennlinie. Auf der einen Seite steht die Ästhetik und Kunstkritik, auf der anderen eine heterogene Mischung von Wissen ohne gefestigten Status, die sich mit Aspekten der „Hand“, der Materialität künstlerischer Produktion, beschäftigt. Ästhetische Bewunderung und eine gewisse Art des theoretischen Diskurses über Gemälde blieben das Vorrecht des *honnête homme*, aber Zuschreibungen würden nun das Gebiet des Händlers.²⁵ Im Laufe der 1760er Jahre verringere sich die Vormachtstellung des *Connoisseurs* auf

²³ *Encyclopédie* 1753, Auszug aus dem Artikel von Landois: „CONNOISSEUR, s. m. (Littér. Peint. Musiq. &c.) n'est pas la même chose qu'amateur. Exemple. Connoisseur, en fait d'ouvrages de Peinture, ou autres qui ont le dessein pour base, renferme moins l'idée d'un goût décidé pour cet art, qu'un discernement certain pour en juger. L'on n'est jamais parfait connoisseur en Peinture, sans être peintre; il s'en faut même beaucoup que tous les Peintres soient bons connoisseurs. [...]“

²⁴ Haberland 1991, S. 126.

²⁵ Pomian 1990, S. 159–162.

dem Kunstmarkt und Gemälde würden immer weniger wegen ihrer Qualität und Ausführung sondern aufgrund des Künstlernamens geschätzt. Tatsächlich ist dies ein Kritikpunkt, den Le Brun in seiner *Galerie des peintres* zu Rembrandt aufgreift. Nicht mehr die Qualität eines Bildes sei entscheidend, sondern der Künstlername, und dies führe im Kunsthandel zu bewussten Fehlzuschreibungen.

Pomian geht davon aus, dass sich die *Connoisseurs* vorzugsweise der italienischen Malerei zuwandten, während sich die *Curieux* für die kleinen Tafeln niederländischer oder flämischer Herkunft interessierten.²⁶ Allerdings gibt es zahlreiche *Amateurs*, die ebenfalls die niederländische Malerei schätzen. Den Verlust einer Vormachtstellung der *Connoisseurs* schränkt Pomian ein, indem er sagt, diese haben sich andere Profilierungsmöglichkeiten gesucht, beispielsweise als Kunsthändler und -kritiker. Denn sowohl Händler als auch Kritiker erlangen maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung von Kunstbeurteilung und -vermarktung, so dass sie ihre wichtige Position behalten. Le Brun und Alexandre Paillet sind qua Definition *Connoisseurs*. Sie wenden sich sowohl der italienischen Schule als auch der niederländischen Schule zu, um der Nachfrage unterschiedlicher Sammler gerecht zu werden. Mit Unterscheidung dieser drei Gruppen geht im 18. Jahrhundert gleichzeitig ihre Auflösung einher. In dieser Arbeit wird deshalb die Vielschichtigkeit der drei Begriffe in ihrem Kontext erörtert und zu deuten versucht, ohne Festlegung auf eine konkrete Definition.

Die niederländische Landschafts- und Genremalerei

Grundlage der niederländischen Landschaftskunst ist laut Büttner eine sich im Gebiet der Naturwissenschaften widerspiegelnde Kultur des genauen Hinsehens.²⁷ Der Aufschwung von holländischer Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert findet parallel zu wissenschaftlichen Neuerungen und Fortschritten auf dem Gebiet der

²⁶ Ebd.

²⁷ Büttner 2009, S. 109–111. Hierzu auch Alpers 1985, S. 213–286.

Geografie statt.²⁸ Sie bezeugen die Wertschätzung der heimischen Natur und sind gleichzeitig eine Flucht aus überfüllten Städten. Auch französische Künstler wie Vernet, Poussin und Bourdon widmeten sich der Landschaft. Doch die Natur wird hier durch die Imaginationskraft des Malers und sein malerisches Geschick virtuos zu einem vollkommenen Bild verdichtet. Nach akademischer Auffassung sind es der Auswahlprozess sowie die anschließende künstlerische Gestaltung, die eine Landschaft dem ästhetischen Ideal annähert und sie über die reine Abbildung eines Naturausschnitts hinaus zu einem Kunstwerk erhebt. Nach Büttner führt jedoch Mitte des 18. Jahrhunderts ein komplexes Geflecht unterschiedlicher Faktoren dazu, dass sowohl die individuelle Erscheinung der Natur als auch der individuelle Blick auf die Natur zu ihrem Recht gelangen.²⁹ Busch verweist auf ein Gedicht von James Thomson, welches den Beginn der Naturdichtung darstelle, in der rousseauistisch die unschuldige Natur gegen die verdorbene Kultur gestellt wird. Hier wird gegen das Überfeinerte zugunsten des Primitiven argumentiert, gegen den Luxus und für das Einfache, gegen das Städtische und für das Ländliche. Die Natur, aber auch der Mensch im Naturzustand sind per se gut und vor allem natürlich und von daher moralisch. Busch konstatiert, dass dieser sentimentalische Naturbegriff im 18. Jahrhundert regressive Züge tragen kann und bekanntlich auch zur Begründung der Revolution taugen.³⁰ Um das Phänomen der Landschaftsrezeption zu erklären, sind also kunsttheoretische, kunstkritische, poetische und philosophische Texte des 18. Jahrhunderts ein wichtiges Hilfsmittel, da sie das Ideengerüst konstruieren, in das die Landschaftsrezeption fällt.³¹ Vor diesem Hintergrund müssen die Texte in Le

28 Büttner 2006, S. 188–212. So sind die Windmühlen auf holländischen Gemälden Wahrzeichen und Sinnbild für die Beherrschung der Natur und den Erfindergeist des Menschen, da sie als Wasserpumpen (Land urbar machen) und für den Antrieb technischer Maschinen genutzt wurden. Büttner stellt heraus, dass Bedrohungen wie das Meer und der Krieg als formende Erfahrung in die Schaffung einer holländischen Nation eingebunden waren. So werde die Landschaft Ausdruck eines aus der Bedrohung erwachsenen Patriotismus.

29 A. a. O., S. 220–223. Büttner spricht von einem Wandel des Naturgefühls und verweist auf die Ausbreitung des englischen Landschaftsgartens aber auch auf Rousseaus Gesellschaftskritik, in der die sozial streng normierte Gegenwart dem utopischen Ideal eines naturhaften Urzustandes der Menschheit gegenüber gestellt wird.

30 Busch 1997, S. 174–192. Vor dem Hintergrund der Kritik am Rokoko und insbesondere an den frivolen Bildern Bouchers wird auch in den Salonkritiken die Forderung laut, die Kunst solle moralisch und natürlich zugleich zu sein.

31 Schon in den Pariser Salons von 1787 und 1789 zeichnet sich auch in der zeitgenössischen Kunst eine deutliche Zunahme von Landschaftsgemälden ab. Van de Sandt belegt dies in seiner Untersuchung zu den Salons während der Revolution – 146 Historienbildern stehen 300 Bilder der niederen Genres gegenüber, wovon 129 Landschaften sind, gefolgt von Porträts (95), Genrebildern (45) und Stillleben (31). Van de Sandt 2004.



1 Adriaen Brouwer, *Der Raucher (De roker)*, 1630–1638, Öl auf Eichenholz, 30,5 x 21,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Bruns *Galerie des peintres* gelesen werden. Ähnliches gilt für die Genremalerei, auch als Sitten- oder Figurenmalerei bezeichnet.

Diderot und Watelet verstehen unter dem Begriff „Genre“ noch jene Themen, die keine Historienmalerei waren. Dennoch erkennt Diderot den moralischen Gehalt von Alltagsszenen. Das Interesse an der niederländischen Genremalerei spiegelt sich in der zeitgenössischen französischen Genremalerei wider, bei der Watteau, Lancret und Pater zu anerkannten Meistern aufsteigen. Erst Quatremère de Quincy führt eine generelle Gattungsbezeichnung ein, indem er das einst unter dem Begriff „Genre“ zusammengefasste Spektrum der Malerei, die nicht Historie ist, differenziert.³² Seitdem ist mit dem Begriff der Genremalerei in Frankreich der Bezug zum Alltagsleben hergestellt. Aufgrund der Forschungen zur niederländischen Malerei ist heute bekannt, dass die dargestellten Szenen

– ob Bauernfeste, Stubenszenen, Wirtshäuser – nicht getreues Abbild bürgerlichen Alltags sind. Auch diese Bildgattung zielt auf eine moralische Erziehung, aber nicht, indem sie vorbildhaft das Heroische darstellt, sondern vielmehr ein negatives Beispiel der Lasterhaftigkeit gibt. Dabei umfasst die Genremalerei ein breites Spektrum von Darstellungen. Dieses reicht von derben Szenen und Porträts, beispielsweise von Adriaen Brouwer (Abb. 1) und Jan Miense Molenaer, hin zu gepflegten, bis ins Detail ausgearbeiteten Kompositionen von Feinmalern wie Gabriël Metsu, Gerrit Dou und Gerard ter Borch (Abb. 2). Dennoch enthalten all diese Werke – teils durch Integration allegorischer Versatzstücke – moralisch-didaktische Elemente, indem sie entweder die anzustrebende Tugend oder die zu meidende Untugend wiedergeben. In manchen Darstellungen werden lediglich Symbole der Szene integriert, beispielsweise eine abgebrannte Kerze oder Musikinstrumente als Zeichen der Vergänglichkeit,

³² Quatremère de Quincy 1791, S. 35.

um auf diese Weise eine moralische Lektion zu vermitteln.³³ So dienen die Genrebilder des 17. Jahrhunderts zeitgenössischen Betrachtern nicht nur dem Vergnügen, sondern enthalten Botschaften, die dazu anregen, das eigene Verhalten zu reflektieren. Sie sind keine Zeugnisse der damaligen Alltagswelt im Sinne einer realistischen Wiedergabe von tatsächlichen Szenen und somit auch keine Augenzeugenberichte.³⁴ Die Unmöglichkeit, unter der Gattung Genre zusammengefasste Gemälde nicht einer einzigen Theorie unterwerfen zu können, umgeht Hecht mit der Aussage, dass sowohl die Bilder als auch die Interpretationen verschiedenartig sein können und sich in ihnen künstlerische Vorlieben spiegeln.³⁵ Er verweist darauf, dass die holländische Kunst keine Staats- oder Kirchenkunst mit einem festgelegten Programm war, sondern die für verschiedene Kunden auf dem freien Markt funktionieren musste und deshalb in der Bedeutung variierte und durchaus vergnüglich sein durfte.³⁶ So vielseitig also die niederländische Genremalerei ist, so verschieden ist auch die Wahrnehmung der Sammler in Frankreich im 18. Jahrhundert. Hecht argumentiert, dass die Banalität, an der sich einige Betrachter



2 Gerard ter Borch d. J. *Eine junge Frau bei der Toilette mit einer Dienerin*, ca. 1650–51, Öl auf Holz, 47,6 x 34,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of J. Pierpont Morgan, 1917

³³ Nach Fusenig 2009, S. 151–159, zeige sich in den alltäglichen zeitgenössischen Szenen die Gleichartigkeit der Moralvorstellungen der nördlichen und südlichen Niederlande, die sich letztlich von dem gemeinsamen kulturellen Erbe ableiten lässt. Im 17. Jh. werden moralische Allegorien in mittleren oder kleineren Formaten selten, in denen abstrakte Personifikationen mit Symbolen kombiniert werden. Die Symbole gewinnen vielfach eine scheinbare Realität. Dabei könne auch das Landschaftsbild als Schule der Moral fungieren.

³⁴ Nach Blisniewsky können die Bilder mindestens auf zwei Ebenen gelesen werden, als Zeugen der Alltagswelt, was aber mit großer Vorsicht zu genießen sei, und als Vermittler christlicher Botschaften. Siehe Blisniewsky 2009, S. 190 f.

³⁵ Giltaij/Hecht 2005, S. 29. „Wenn man ein Gemälde zu sehr als Bild an sich sieht oder seine Darstellung nur in eine bestimmte ikonografische Tradition stellt – etwa das Motiv des Ladengeschäfts in der bildenden Kunst oder die Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen [Gemälde von Godfried Schalcken] –, kann man leicht übersehen, dass ein solches Werk von einem Künstler geschaffen wurde, der auch sein eigenes künstlerisches Anliegen hatte [in dem Fall Spezialist für Kerzen- und Lichteffekte].“

³⁶ Ebd.

störten, geradezu eine Empfehlung für diese Gemälde darstelle, als Idealismus, Götter und Heroen in der Kunst nicht mehr erwünscht waren. Die Realisten hätten in der holländischen Malerei, in deren Mittelpunkt Bürger und Bauern standen, eine demokratische Alternative zur staatlichen und kirchlichen Auftragskunst gesehen.³⁷ Die Lesart des 17. Jahrhunderts ist also zu unterscheiden von Rezeption und Verständnis der niederländischen Malerei im 18. Jahrhundert. Den Bildern wird eine neue Bedeutung und Funktion zugeschrieben. Sowohl der Transport christlicher Tugend als auch die durch Emblembücher vermittelte Symbolik spielen Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr die gleiche Rolle, wie sie Blisniewsky und Fusenig für das 17. Jahrhundert konstatieren. Vielmehr werden die Bilder als Darstellungen des einfachen Volkes verstanden und Projektionsfläche revolutionärer sowie romantischer Ideen.

37 A. a. O., S. 20.



I. Kunstmarkt, Kanon und Geschmack

*„Le commerce des arts demande du goût
et des connoissances.“* ⁴⁶

Unter einem Kanon ist ein definierter Maßstab zu verstehen, der unter dem Einfluss von religiösen, philosophischen, politischen und ökonomischen Anschauungen entsteht. Doch wie entsteht dieser Kanon als Maßsystem für Kunstwerke und wer ist an seinem Entstehen beteiligt? Aufgrund zahlreicher sich verändernder Faktoren im 18. Jahrhundert gilt es zwischen traditionellen und neu aufkommenden Instanzen der Kanonbildung zu unterscheiden.

Seit der Regierungszeit von Ludwig XIV. ist die Académie Royale de Peinture et de Sculpture eine wichtige und einflussreiche Instanz. Diese Akademie bildet Künstler berufsmäßig aus und vermittelt sowohl Theorie als auch Praxis der Malerei und Bildhauerei. Ihre Vormachtstellung in der künstlerischen Ausbildung verdankt sie dem königlichen Protektorat. Des Weiteren sind Kunsthistoriografie und Kunsttheorie als der Literatur zugehörige, traditionelle Instanzen bei der Ausbildung eines Kanons zu nennen. André Félibien und Roger de Piles nehmen sich Ende des 17. Jahrhunderts der Kunsttheorie an. Letztgenannter widmet sich zudem den Künstlerviten in Tradition Vasaris. Ihm folgen rund 50 Jahre später die Kunsthistoriographen Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville und Jean-Baptiste Descamps. In Frankreich werden zudem ausländische Autoren wie Jonathan Richardson rezipiert, die sowohl kunstkritische als auch kunsttheoretische Schriften liefern. Die mit Reproduktionsgrafiken ausgestatteten Galeriewerke jener Zeit sind kostenintensive und repräsentative Bücher, welche die Gemälde und Zeichnungen der fürstlichen Sammlungen dokumentieren und damit zugleich als Leitfaden für den guten Geschmack – *Goût* – gelten. Im übertragenen Sinn bedeutet der Begriff *Goût* das Unterscheidungsvermögen sowie das Feingefühl in der Beurteilung von Dingen. Er wird aber auch verwendet, um den Stil oder Charakter eines Autors oder Malers

⁴⁶ Joullain 1786, S. 127.

oder allgemein einer Epoche zu benennen. Das *Dictionnaire portatif* von Pernety liefert eine Definition für Künstler und Amateure:

„GOUT, terme métaphorique en usage aussi dans la Peinture pour exprimer le sentiment intime & éclairé, tant de l'Artiste que du spectateur, avec le plaisir que procure la vûe d'un tableau bien inventé, bien composé & bien traité. [...] Le bon goût dans un ouvrage, est une conformité ds parties avec leur tout, & de ce tout avec le beau, le grand & le parfait.“⁴⁷

Als metaphorischer Begriff wird *Goût* somit in der Malerei verwendet, um das innere und erleuchtete Gefühl mit dem Vergnügen zu beschreiben, der beim Anblick eines gut erdachten, komponierten und ausgeführten Kunstwerks entsteht. Damit entzieht sich der Begriff dem rationalen Verständnis und ein mit *Goût* getroffenes Urteil über ein Kunstwerk ist vom Gefühl geleitet, das aber Regeln wie Komposition und Ausführung berücksichtigt. Der *Goût naturel* werde dem Künstler von Geburt an mitgegeben und sei entweder gut (*bon*) oder schlecht (*mauvais*). Als Beispiel stellt der oben zitierte Autor kontrastierend den natürlichen Geschmack der italienischen Gemälde mit ihrer Auswahl der schönen Natur und Grazie den flämischen Gemälden gegenüber, die nicht zwischen Hervorragendem und Fehlerhaftem unterscheiden und lediglich das Vorgefundene imitieren. Der *Goût artificiel* ist nur durch Lehre und Studium erworben und erkennbar an mangelndem Geist. Was der Autor für Maler und Gemälde ausführt, kann übertragen auch für den Betrachter gelten. Demnach wäre ein Betrachter mit einer Vorliebe für italienische Gemälde von einem *Goût fin* geleitet, derjenige für flämische Gemälde besäße keinen. „L'on dit qu'un homme a le goût fin, quand il aime ce qui est bon, & qu'il haït ce qui est mauvais dans les beaux Arts.“⁴⁸ Diese Definition gilt für die Mitte des 18. Jahrhunderts und es bleibt festzuhalten, dass der Begriff *Goût* ein subjektives Gefühl beim Betrachter beschreibt. Das Gefühl allerdings wird geleitet von Kriterien und Ideen darüber, was gut und schön ist. Hierin besteht die Verbindung zur Kunsttheorie. Die Beurteilung von *bon* und *mauvais* innerhalb der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts unterliegt im Laufe der Revolution einem signifikanten Wandel.

Mit den öffentlichen Ausstellungen und den Salons, die als neue Instanzen der Kanonbildung im 18. Jahrhundert gelten, entwickelt sich die Kunstkritik, die

⁴⁷ Pernety 1757, S. 335–337.

⁴⁸ Ebd.

vornehmlich zeitgenössische Kunst reflektiert und kommentiert. In den von der Akademie ausgerichteten Salons tummeln sich unabhängige Schriftsteller wie Denis Diderot und La Font de Saint-Yenne, deren kunstkritische Schriften im In- und Ausland wahrgenommen werden. Nach Gramaccini stellen die zur Grafik verbreiteten Überlegungen im 18. Jahrhundert alles sonst zu zeitgenössischer Kunst publizierte in den Schatten.⁴⁹ Zur Prominenz der Grafik trägt entscheidend die Verlagerung des Kunsturteils vom Hof und von den Akademien auf das bürgerliche Publikum der Städte bei. Gramaccini kritisiert Dresdner (1915) und Crow (1985) dafür, dass sie unter Berufung auf La Font de Saint-Yenne die mit Aufkommen der öffentlichen Kunstkritik einhergehenden Veränderungen in Bewertung und Begründung von Kunst Rechnung getragen hätten, die Bedeutung der Grafik in diesem Zusammenhang aber unterschätzt. Er unterscheidet zwei Gruppen von Texten zur Druckgrafik. Zum einen Texte für Kenner, Künstler und Verleger, welche praktische Anwendung einer speziellen Drucktechnik nahelegen, und zum anderen Wörterbücher und Enzyklopädien, die sich an Amateure wenden und drucktechnische Möglichkeiten, Qualitäts- und Erkennungsmerkmale erklären sowie theoretische Überlegungen anbringen. Letztgenannte Publikationen erschließen sich somit einem weiteren Rezipientenkreis. Kunsthändler und Kustoden von Kupferstichkabinetten, wie Carl Heinrich von Heineken und Adam Bartsch, setzen sich für die Öffnung der engen Grenzen von Kennerschaft ein. So gehören auch Le Bruns Publikationen mit ihren grafischen Reproduktionen in jene Kategorie. Die Texte stehen in Tradition der Kunsttheorie, Kunstkritik und Kunsthistoriografie und enthalten Urteils- und Qualitätsbewertungen von Gemälden, die in grafischen Reproduktionen gezeigt werden.

Daneben entsteht Ende des 18. Jahrhunderts eine wichtige neue Instanz: das Museum als Bildungseinrichtung für das interessierte Publikum. Es sammelt und bewahrt ihrem ursprünglichen Kontext entnommene Kunstwerke, um sie Besuchern mit einem didaktischen Vermittlungsanspruch zu präsentieren. Zuletzt ist der Kunstmarkt zu nennen, der de jure weder Theorie bildend, noch literarisch oder didaktisch ist. In seiner spezifischen Ausrichtung auf den Handel mit Kunstwerken besitzt er dennoch Einfluss auf den Kanon. Er orientiert sich an den oben aufgeführten Instanzen, grenzt sich aber auch von ihnen ab, da er makroökonomischen

⁴⁹ Gramaccini 1997, S. 11 f.

Regeln unterliegt.⁵⁰ Im Zuge der Kommerzialisierung von Kultur wird der Kunstmarkt ein Spiegel des Geschmacks einer neuen Käuferschicht. Zugleich wirkt der Kulturkonsum identitätsbildend für die partizipierenden Gesellschaftsschichten. Um den Kunstmarkt als Instanz der Kanonbildung zu bewerten, wird er im Folgenden in Abgrenzung zu Akademie, Salon, Museum, Kunsthistoriografie, Kunsttheorie sowie der Kunstkritik mitsamt ihren Verteidigungsstrategien und spezifischen Medien untersucht.

Kunstproduktion, Kunsttheorie und Kunsthistoriografie

Die Académie Royale de Peinture et de Sculpture wird 1648 gegründet und ist das Ergebnis künstlerischer Rivalität zwischen Mitgliedern der *Maîtrise* und den Künstlern, die vor den Regularien der *Maîtrise* fliehen und königliche Aufträge erhalten (*Brevetaires*).⁵¹ Das Parlament ist bestrebt, aufgrund von Auseinandersetzungen mit der Monarchie, die Privilegien der *Brevetaires* zu unterbinden. Erst als die Fronde scheitert und Kardinal Jules Mazarin und Anne von Österreich ihre Machtposition zurückgewinnen, unterbreitet der königliche Maler Charles Le Brun seinen Vorschlag zur Gründung einer Akademie nach römischem Vorbild. So erlangt die Kunst unter königlicher Patronage einen neuen intellektuellen Status dank einer umfassenden Ausbildung mit Unterricht in Geschichte, Mythologie und Literatur.⁵² Zur Sicherung der Kontrolle über die Kunstproduktion ist die Akademie und die Laufbahn ihrer Mitglieder streng hierarchisch organisiert. Die Akademiker unterstehen dem *Directeur des Bâtiments du Roi*. Der König, aber auch Mitglieder der königlichen Familie und Aristokraten vergeben Aufträge. Die Künstler dürfen im Louvre wohnen und erhalten Pensionen im Alter. Einmal im Jahr wird ein Wett-

⁵⁰ Der Handel mit Kunstobjekten entwickelt sich im 18. Jahrhundert als eigenständige Branche. Im Bereich von Markt und Handel bildet die Physiokratie eine Gegenströmung zum Merkantilismus. Vordenker in Frankreich ist François Quesnay (*Tableau économique*, 1758), in Großbritannien Adam Smith (*An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 1776). Auch Anne Robert Jacques Turgot, der von Ludwig XVI. zum Generalkontrollleur berufen wird, gehört den Physiokraten und Aufklärern an (*Reflexions sur la formation et la distribution des richesses*, 1766). Während seiner Amtszeit versucht er Reformen wie die Aufhebung des Zunftzwangs und die Gewerbefreiheit umzusetzen, wovon er sich Preissenkungen erhofft. Sein Ziel ist eine Gesellschaft nach dem Prinzip der Gleichheit. Sein radikales, gleichsam revolutionäres Potential führt zu seiner Absetzung im Mai 1776. Siehe Schmale 2000, S. 160 f.

⁵¹ Perry/Cunningham 1999, S. 91 und Pochat 1986, S. 338.

⁵² Pochat 1986, S. 338.

bewerb für junge Künstler ausgerichtet. Nach einer vorgegebenen literarischen Vorlage fertigen die Auszubildenden gemäß den kunsttheoretischen Grundsätzen ihre Gemälde an, welche von einer Jury bewertet werden. Der Gewinner erhält als Preis ein Stipendium für einen Aufenthalt in Rom, nach seiner Rückkehr wird er bei entsprechender Eignung schließlich als Mitglied in die Académie Royale aufgenommen. 1789 sind etwa 200 Maler und Bildhauer Mitglied dieser Akademie und die meisten führen ein bürgerliches Leben.

Bis zu ihrer Auflösung durch den Nationalkonvent am 8. August 1793 legt die königliche Akademie den Fokus auf die Darstellung der menschlichen Figur. Die Historienmalerei als *grand Goût* nimmt den höchsten Rang in der Gattungshierarchie ein und dient zur Heroisierung und Glorifizierung des Herrschers. Die Nutzbarmachung der Künste, sei es Architektur, Skulptur oder Malerei, zur Errichtung großer Platzanlagen, Denkmäler und Gebäude sowie die Förderung der Académie Royale im Louvre mit Gemäldeausstellungen bilden ein wichtiges Anliegen im Zuge der Selbstinszenierung und Festigung der Monarchie. Vor 1791 haben lediglich Mitglieder der Akademie das Recht, ihre Bilder öffentlich im Salon auszustellen. Damit sind Künstlern ohne Mitgliedschaft Reputation und Bekanntheit versagt, die eine öffentlich organisierte Ausstellung nach sich ziehen und als Folge auch offizielle Aufträge.⁵³ Denn neben Händlern und Sammlern ist der französische Staat wichtigster Käufer und Auftraggeber.⁵⁴ Die Akademie formt damit in erster Linie einen Kanon der zeitgenössischen Kunst, deren Aufgabe es ist, königliche beziehungsweise staatliche Macht in historischen Bilderzählungen zu erhalten und zu festigen. Um diese Aufgabe zu gewährleisten, orientiert sie sich an tradierten Formen der Repräsentation und Selbstbestätigung, deren pagane sowie religiöse Vorbilder vor allem in Italien liegen. Darüber hinaus bedient sie sich literarischer Erzählformen, die sie in bildliche Sprache transformiert. Die künstlerischen Erzeugnisse der Akademie orientieren sich also weniger am privaten Geschmack von Auftraggebern und Sammlern, sondern sie dienen der Repräsentation des Staates, dessen Glorifizierung, Selbstdarstellung und Machtsicherung. Gemälde, Skulptur und Architektur verherrlichen den absolutistischen Herrscher, der den Staat verkörpert, und diese künstlerischen Erzeugnisse gehen ein in das kollektive historische Gedächtnis. Das

⁵³ Heim/Béraud/Heim 1989, S. 15.

⁵⁴ Sfeir-Semmler 1992, S. 400–409.

theoretische Fundament für die Ausbildung der Künstler und ihr Wertesystem für Kunst schöpft die königliche Akademie aus der Kunsttheorie.

Obgleich die königliche Akademie in den Wirren der französischen Revolution an Einfluss verliert, gewinnt sie ihre zentrale Stellung als staatlich geförderte Institution wieder zurück. Denn nach dem politischen Umsturz tritt mit Napoleon Bonaparte ein Herrscher auf, der Kunst und Kultur als Propaganda und zur Selbstinszenierung einsetzt wie zuvor die Könige der Bourbonen-Dynastie. Damit bleibt die Akademie als nationale Bildungseinrichtung ein politisches Instrument und prägt als solche auch nach der Revolution den Kanon zeitgenössischer Kunst mit Künstlern wie Jacques-Louis David, François Gérard oder Antoine-Jean Gros.

Die Kunsttheorie beschäftigt sich mit Systemen der Kunst sowie mit Normen und Regeln der Kunstproduktion. Sie entwickelt sich entweder aus der künstlerischen Praxis oder aus allgemeinen Fragen nach Wesen und Prinzipien der Kunst.⁵⁵ Innerhalb der kunsttheoretischen Traktate werden Begriffe und Funktionen aus anderen Disziplinen – beispielsweise der Rhetorik, Optik, Geometrie und Arithmetik – übernommen, neu definiert und hinterfragt. Für die französische Kunsttheorie, die sich an italienischen Vorbildern orientiert, sind im 17. Jahrhundert vor allem André Félibien und Roger de Piles als Verfasser kunsttheoretischer Schriften von Bedeutung. Beide stehen in enger Verbindung mit der Akademie und deren Kunstproduktion und in ihren Traktaten legen sie wichtige Positionen der Akademie dar. Die Kunsttheorie dient hier zur schriftlichen Fixierung der akademischen Lehre, die von Charles Le Brun wesentlich geprägt und beeinflusst ist. Zu den Rezipienten kunsttheoretischer Schriften gehören neben Künstlern der Akademie auch Kunstkenner, Sammler und Gelehrte, weniger aber das allgemeine Publikum der Salons und Ausstellungen.

Die an der Académie Royale etablierten Vorlesungen wurden vor Gemälden der königlichen Sammlung abgehalten, um aus den Bildanalysen allgemeine Regeln abzuleiten. Damit ist diese Sammlung Diskussionsgrundlage für die Lehre der Akademie. Félibien erhielt den Auftrag, die Ergebnisse aus diesen Diskursen festzuhalten. So schrieb er die wichtigsten Merkmale zum Selbstverständnis der Académie Royale fest. Im Vorwort dieser unter dem Titel *Conférences de l'Académie Royale* erschienen Bände beurteilt er die Wertigkeit verschiedener Sujets und legt

⁵⁵ Pochat 1986, S. 14.

die theoretischen und praktischen Bestandteile der Malerei dar. In der Malerei unterscheidet Félibien einen theoretischen und einen praktischen Teil, wobei zur Theorie Kenntnis und Fähigkeit der angemessenen Darstellung des Sujets (*costume*) gehören und zur Praxis Anordnung, Zeichnung, Farbe und Ausdruck.⁵⁶ Wer perfekt Landschaften male, stehe über denen, die sich Blumen, Früchten oder Muscheln widmen. Wer den Menschen als das höchste Werk Gottes auf Erden male, sei exzellenter als alle anderen. Und wer über das Porträt hinaus die großen Taten zeige, wie sie Geschichte und Fabel behandelten, oder Allegorien mit mehreren Figuren abbilde, sei ein großer Maler.⁵⁷ Diese Gattungshierarchie, mit der Historienmalerei an der Spitze, behält bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ihre Gültigkeit und ist verbindlich für die Lehre an der Académie Royale und ihre Künstler. Ebeling merkt an, dass an die Historienmalerei der Anspruch gestellt worden sei, die alleinige Gattung zu sein, in der aristokratische (Herrscher-) Tugenden sichtbar würden.⁵⁸ Das Genre hingegen werde von Félibien unter dem Begriff „sujets moins nobles“ geführt und als „actions ordinaires & basses“ bezeichnet. Es besitze „peu d'esprit“ und werde kaum von Gelehrten gesammelt.⁵⁹ Für Félibien seien „Genredarstellungen“ deshalb nur in einem sozial niederen oder mittleren Milieu denkbar, wie sie in Wirtshaus-szenen, Bamboccadien oder ähnlichen Themen in der niederländischen Malerei zu finden sind. Dennoch bestehen sie, auch in Form der aristokratischen *Tableaux de mode*, neben der Historienmalerei und werden ebenfalls im Salon präsentiert, von akademischer Seite aber nicht geschätzt. Die Klassifizierung der Kunstwerke, die Vorrangstellung der Historienmalerei und die strenge Hierarchie entsprechen dem Selbstverständnis der Akademie und sind damit identitätsstiftend für die Institution, die sie mit Zugangsbeschränkungen, Wettbewerben und Stipendien verteidigt. In den Wettbewerben fordert die Akademie die bildliche Umsetzung von historischen Themen. Die jungen Künstler erhalten ihr Stipendium in Form eines Aufenthalts in Rom, um eben dort die Antike zu studieren. Und wer als Künstler Mitglied der Akademie werden möchte, muss ein Historienbild einreichen. Zugleich werden alle Künstler, die sich nicht dem Diktat der akademischen Malerei unterwerfen,

⁵⁶ Félibien 1973, Vorwort.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebeling 2009, S. 127 f., Ebeling verweist auf Kirchner, nach dem sich die Gattungshierarchie in einen politischen Kontext einfüge und mit einer sozialen Hierarchie korrespondiere.

⁵⁹ A. a. O.

vom Salon als wichtigstem Ausstellungsort ausgeschlossen. Die Kunsttheorie Félibiens bestätigt die akademische Klassifizierung und festigt so in Schriftform die akademischen Werte.

Bereits 1668 übersetzt Roger de Piles das Werk *De arte graphica* von Charles Alphonse Du Fresnoy aus dem Italienischen. Eine zweite Auflage erscheint 1673. In den Anmerkungen zur Übersetzung rät er, die Maler sollen sich anders als die Bildhauer mit Zurückhaltung der Antike bedienen und sich an der Natur orientieren, damit ihre Figuren Lebendigkeit bewahren.⁶⁰ Diese Aussage ist eine Vorwegnahme der späteren Auseinandersetzung, die in der Literatur als *Querelle des Anciens et des Modernes* ausgetragen wird und deren Inhalt es ist, inwieweit die Antike noch Vorbild für die zeitgenössische Literatur und Kunst sein kann oder soll.⁶¹ De Piles löst mit seinem *Dialogue sur le Coloris* die kunsttheoretische Debatte über das Primat der Farbe (*Coloris*) oder der Zeichnung (*Dessein*) aus, deren Gegner nach ihren Vorbildern als Rubenisten und Poussinisten bezeichnet werden. Seine Schrift erhält im Oktober 1672 das königliche Druckrecht für die Dauer von sechs Jahren und erscheint, wie seine Übersetzung von Fresnoy, 1673 bei Nicolas Langlois in Paris. In einem fiktiven Dialog zwischen Damon und Pamphile erklärt letzterer den Begriff *dessein* in Anlehnung an Félibien, der drei Bedeutungen beinhalte.⁶² Zum einen die Absicht etwas zu tun oder zu sagen. Zum zweiten eine Zeichnung in Schwarz-weiß mit Lichtern und Schatten als Idee eines Gemäldes, das der Maler vorab auf Papier oder Leinwand entwickelt. Zum dritten bezeichnet man die richtigen Maße, Proportionen und äußeren Formen der Objekte, welche die Natur imitieren, ebenfalls mit *Dessein*. In dieser letzten Art erweitert Pamphile den Begriff, denn hier kommen Licht und Schatten zum Einsatz, die gleichermaßen Farben sind – schwarz und weiß. Die Intelligenz der Lichter sei abhängig von der Farbe, denn in der Natur ist das eine vom anderen nicht trennbar. Pamphile nutzt als Metapher für den *Dessein* Gottes Erschaffung des Menschen und als *Coloris* das Einhauchen der Seele: „Il

⁶⁰ Du Fresnoy 1673, S. 110 f.

⁶¹ Damit einher geht auch die Veränderung des Naturbegriffs im Prinzip der Naturnachahmung. Dieser Prozess ist allerdings nicht leicht zu durchdringen und man wendet sich im Namen von Natur und Vernunft gegen die Antike, die ihrerseits als Modell Vernunft und Natur vereinte. Hierzu Dieckmann 1969, S. 29–186. Dieckmann konstatiert als eine der wichtigsten Folgen der Änderung des Naturbegriffs in dem Nachahmungsprinzip das Aufheben oder Relativieren der traditionellen Hierarchie der *genres* [also der Gattungen]. Du Fresnoy 1673, S. 36.

⁶² Der Dialog über die Farbe befindet sich als zweiter Teil in Du Fresnoy 1673, *Dialogue sur le Coloris*, S. 14–19.

n'y a point d'homme si l'âme n'est jointe au corps; aussi n'y a-t-il point de Peinture si le Coloris n'est joint au Dessin."⁶³ Mit Peter Paul Rubens wird schließlich einem niederländischen Künstler gehuldigt, der seinen Blick an römischen Vorbildern geschult habe und – von Natur- und Philosophiestudium gebildet – seinen Geist zudem aus sich selbst heraus entwickelt habe. Er wird wegen seines Kolorits und seiner Ausdruckskraft von de Piles hoch geschätzt, der ihn als „génie du premier ordre“ bezeichnet.

Im Zuge der Auseinandersetzung über das klassizistische Ideal um die Jahrhundertwende, dessen Sieg schließlich die Rubenisten davon tragen, gewinnt der Sensualismus an Bedeutung, da die Farbe den Betrachter sinnlich-emotional anspricht, während die Zeichnung in ihrer Linearität dem Rationalen zugeordnet wird und in den Hintergrund tritt.⁶⁴ Durch beide zeitgleich aufkommenden Diskussionen über die Vorbildfunktion der Antike und der Zeichnung beginnt das klassische Ideal zu bröckeln. Dennoch ist eine Kenntnis über die Antike für de Piles nach wie vor ein wichtiges Kriterium. Künstler wie Michelangelo oder Raffael hätten sich für ihre Ideen an der Antike inspiriert.⁶⁵ Insofern löst er sich nicht völlig von der akademischen, klassizistischen Tradition, sondern ist um eine Ausweitung der Bewertungskriterien bemüht. Sein Verdienst besteht darin, dem Kolorit die gleiche Bedeutung wie der Zeichnung einzuräumen. Künstler wie Rembrandt van Rijn und Albrecht Dürer werden in den Kanon aufgenommen, obgleich sie sich nicht an antiken Vorbildern, sondern der Natur orientiert haben, wobei ihnen aber eine schlechte Auswahl („mauvais choix“) vorgeworfen wird.

In seinem *Cours de peinture* widmet de Piles sich der Landschaftsmalerei, innerhalb derer er zwischen heroischem und pastoralem Stil unterscheidet, ohne Rücksicht auf deren niedrigen Rang in der akademischen Gattungshierarchie.⁶⁶ In der *Balance des peintres* im Anhang des genannten Werks versucht er durch Einführung eines Wertesystems von 1 bis 20, anhand dessen er die vier wichtigsten Aspekte der Malerei – Komposition, Zeichnung, Farbe, Ausdruck – benotet, die

⁶³ A. a. O., S. 32.

⁶⁴ Friedländer 1977, S. 11–24.

⁶⁵ De Piles 1715, S. 14 und 28. „... qu'il [le peintre] ait une suffisante connoissance de l'Antique, & qu'il lui serve pour faire un bon choix du naturel, parce que l'Antique a toujours été regardé par les habiles de tous le tems comme la règle de la Beauté.“

⁶⁶ De Piles 1708, S. 200–205.

bekanntesten Künstler vergleichbar zu machen.⁶⁷ Damit liefert er die entscheidende Basis zur Erweiterung des Künstlerkanons und für die Akzeptanz und Rezeption der flämischen, holländischen und deutschen Schule in Frankreich. Künstler wie Rubens oder Rembrandt besitzen in den Augen de Piles' eine entscheidende Voraussetzung, die selbst das Studium der Antike oder der Alten Meister nicht ausgleichen kann und die ihre Kunst so einzigartig macht, nämlich *Génie*. De Piles definiert den Begriff als ein inneres Licht des Geistes, das man von Geburt an besitzen muss und nicht erlernen könne.⁶⁸ Menschen mit *Génie* setzen mit Leichtigkeit um, was sie möchten, doch auch das Genie benötige ein gezieltes Studium. In diesem Punkt ist der literarisch gebildete Rubens, der sich gemäß de Piles wie kein anderer Maler derart gelehrt dem Thema der Allegorie gewidmet habe, Rembrandt weit überlegen.

Mit seinen Schriften hinterfragt de Piles die durch Charles Le Brun und André Felibien fixierten Normen und löst eine akademische Diskussion über die Beurteilung von Kunstwerken aus. Mit einer differenzierten Sichtweise stellt er neue Bewertungskriterien auf und öffnet die Akademie für neue Strömungen in der Malerei. Damit ist der Weg nicht nur für die Kunst des Rokoko und ihre Vertreter wie Antoine Watteau, François Boucher oder Jean-Honoré Fragonard geebnet, sondern auch für niederländische Maler wie Rembrandt und Gerard Dou. Mangelnde Kenntnis der Antike, die zu formalen und inhaltlichen Fehlern führt, können durch Stärken in Komposition und Farbe ausgeglichen werden. Obgleich de Piles nach wie vor das Studium der Antike als wichtige Voraussetzung für große Kunst ansieht, bereitet seine Theorie den Weg für die Verbreitung der koloristischen Malerei, von den Pastorallandschaften über die *Fêtes galantes* bis zu den Genre- und Sittenbildern von Jean Siméon Chardin und Jean-Baptiste Greuze im 18. Jahrhundert. So wird François Boucher zwar mit einem Historienbild in die Akademie aufgenommen, entwirft in seinem Amt als Hofmaler des Königs aber erotische Aktgemälde und Landschaftsbilder.

Somit beeinflusst de Piles' Kunsttheorie sowohl den Kanon als auch die Akademie, die sich trotz des Festhaltens an ihren Statuten und Regeln neuen Ansichten und Meinungen nicht verschließen kann, wenn sie als Institution weiter bestehen will. Dabei spiegelt die Kunsttheorie den Zeitgeist und gibt künstlerischen Ideen

⁶⁷ A. a. O., S. 489–493 und Tabelle.

⁶⁸ De Piles 1699, S. 25–27. „Le Génie est donc une lumière de l'Esprit, laquelle conduit à la fin par des moïens faciles.“

ein neues theoretisches Fundament, reagiert also auf das Kunstschaffen und reflektiert zugleich den Status quo sowie den Status quo ante. Die Akademie muss das Gedankengebäude oder -konstrukt der Kunsttheorie dann in reale Strukturen verwandeln, was allerdings verzögert und über einen längeren Zeitraum geschieht und Verwaltungsaufwand bedeutet. Lehrmeinungen und Hierarchien lassen sich nicht ad hoc verändern, weshalb die Akademie mit einer gewissen Trägheit auf neue Strömungen reagiert. Mit Jean-Bernard Restout und Jacques-Louis David bildet die Akademie schließlich zwei führende Köpfe einer radikalen und fundamentalen Gegenbewegung aus, die 1793 zur temporären Aufhebung der Institution führt.

Der britische Maler Jonathan Richardson verfasst Anfang des 18. Jahrhunderts mehrere kunsttheoretische Schriften, die in London publiziert werden und deren Anfang *An Essay on the Theory of Painting* (1715) bildet. Es folgen die *Two Discourses* (1719) sowie *An Account of some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures in Italy, &c. with Remarks* (1722).⁶⁹ Mit seinem Essay über die Theorie der Malerei wendet sich Richardson nicht nur an ein gelehrtes Publikum, sondern – dem Trend der Zeit folgend – auch an neue Käuferschichten.⁷⁰ Darin spiegelt sich die Entwicklung Londons zu einem Umschlagplatz für den Handel mit Gemälden aus verschiedenen Ländern und Epochen, die man hinsichtlich Qualität und Preis bewerten möchte. So übernimmt Richardson die *Balance des peintres* (1719) von Roger de Piles als Anleitung zur Gemäldeanalyse, modifiziert sie aber zur qualitativen Beurteilung einzelner Gemälde.⁷¹ Herkunft, Preis oder fremdes Urteil eines Kunstwerks sollen bei der Bewertung keine Rolle spielen. Er unterscheidet drei Qualitätsstufen: *médiocre*, *excellent* und *sublime*.⁷² Eine außerordentliche Kategorie bildet das Prinzip des *Docere et Delectare*.⁷³ In diesem Zusammenhang befürwortet Richardson durchaus die traditionelle Hierarchie: Das Historienbild stehe über Landschaft, Seestück, Stilleben oder Bambocciade. Das Porträt aber besitze ungleich zur französischen Theorie einen dem Historienbild ebenbürtigen Stellenwert.⁷⁴ Ein wichtiges Kompositionsprinzip ist auch bei Richardson das Hell-Dunkel (*Clair-obscur*), das er

⁶⁹ Die Abhandlung über die Malerei und Skulptur in französischer Übersetzung erscheint erstmals 1729 unter dem Titel *Traité de la peinture et de la sculpture* in drei Bänden.

⁷⁰ Baudino/Ogée 2008, S. 18.

⁷¹ Haberland 1991, S. 116–125.

⁷² Richardson 1729, in Baudino/Ogée (2008), S. 144–147.

⁷³ Richardson verwendet die Wörter „le Plaisir“ und „l’Utilité“.

⁷⁴ Ebd. „[...] le Portrait répond à la fin et au but des Tableaux historiques [...]“

meist mit dem Begriff *Contraste* umschreibt. Zum Ende des Kapitels über Komposition nennt er neben Raffael, Rubens und Rembrandt auch Willem Van de Velde d. J., einen Maler für Seestücke, als Beispiel für den außergewöhnlichen Einsatz von hellen und dunklen Flächen („les Masses de clair-obscur“).⁷⁵ Im Zuge seiner Hochschätzung der nordischen Malerei erfährt auch die englische Bildkunst eine Aufwertung. Gleichzeitig bereitet seine Kunsttheorie in Großbritannien die Akzeptanz der nordalpinen Schule vor. Richardson selbst besaß über 100 Zeichnungen Rembrandts, die Grafik *Das Hundertguldenblatt* (Abb. 3) beschreibt er in der zweiten Auflage seiner Publikation.⁷⁶

Die *Discourses on Art* von Sir Joshua Reynolds orientieren sich wieder mehr an einer Hierarchie der Malerei im Sinne der französischen Akademie, jedoch mit moralisch-didaktischem Anspruch.⁷⁷ Da das Historiengemälde die höchste Gattung darstellt, in England jedoch vor allem Porträts von Auftraggebern gewünscht werden, versucht Reynolds das Porträt an die Historie anzunähern. Er empfiehlt, das Porträt durch Anleihen aus dem Kanon der Kunstgeschichte aufzuwerten und dem Bildnis eine (historische) Handlung zu unterlegen. Der Porträtierte wird idealisiert und erhöht, was den Auftraggebern durchaus zusagt. Trotz dieser der klassischen Tradition entnommenen Posen bleiben die Porträts jedoch im malerischen Modus von Rembrandt und van Dyck. Reynolds steht somit der niederländischen Malerei nicht abwertend gegenüber. In seiner Schrift *A Journey to Flanders and Holland*, erstmals publiziert 1797, berichtet er von den Werken, die er 1781 während seiner Reise in die Niederlande und das Rheinland in Kirchen sowie privaten und öffentlichen Sammlungen gesehen hat – beispielsweise die Kathedrale von Brügge, die Galerie des Prinzen von Oranien in Den Haag und das Stadthaus in Amsterdam.⁷⁸ In seinen Ausführungen werden Gemälde von Jan van Eyck, Hans Holbein, Otto van Veen, Peter Paul Rubens, Rembrandt van Rijn, Theodoor Rombouts, David Teniers, Frans Francken, Paul Potter und Quentin Massys beschrieben, allesamt Künstler, die auch in Le Bruns *Galerie des peintres* vertreten sind. Den Bericht zu

⁷⁵ A. a. O., S. 82 f.

⁷⁶ Haberland 1991, S. 32.

⁷⁷ Gaethgens 2002, S. 325: „Reynolds *Discourses* dienen der Errichtung einer Hierarchie, an deren Spitze die idealisierende und heroisierende Geschichtsmalerei eine moralisch-didaktische Aufgabe zu übernehmen hatte. Maler wie Gainsborough und Hogarth, die in ihren pittoresken und zeitkritischen Bildern diese Standards nicht erfüllten, mußten – vielleicht sogar mit Bedauern – in untere Ränge verwiesen werden.“

⁷⁸ Malone 1809, S. 245–427.



3 Rembrandt van Rijn, *Das Hundertguldenblatt* (*The Hundred Guilder Print*), ca. 1648, Radierung, Kaltnadel, Kupferstich, 28,2 x 39,2 cm, The British Museum, London

Rubens schließt er ab mit dem *Character of Rubens*, in dem er dessen Stil und Komposition anhand von Beispielen erläutert und sich kritisch mit seinem Werk auseinandersetzt. Reynolds' Reisebericht ist ein wichtiger Beitrag sowohl für die Rezeptionsgeschichte niederländischer Kunst als auch für das Verständnis der Entwicklung von Kunsttheorie und Kunstkritik in England.

Die Kunsthistoriografie beschäftigt sich mit Kunstwerken und Künstlerpersönlichkeiten als historisches Phänomen. Zu ihren literarischen Gattungen gehören Künstlerbiografien, Anekdoten aber auch Beschreibungen von Gemälden, Plastik oder Architektur. Dabei beschreibt sie nicht nur die sichtbaren Phänomene, sondern ist bestrebt, deren Bedeutungssinn zu erfassen und das Werk als Quelle für das Verständnis der Epoche zu deuten.⁷⁹ Die Kunsthistoriografie besitzt einen großen Einfluss auf die Kanonbildung, da die Bekanntheit eines Künstlers und sein Ruhm

⁷⁹ Panofsky 1975, S.36–50 und 62–64.

sich zu einem großen Teil auf der schriftlichen Rezeption begründen. Dabei werden die Künstler mit ihrem Œuvre in der Kunsthistoriografie oft als eine untrennbare Einheit erfasst. Je mehr schriftliche Zeugnisse über sie existieren, umso größer ist die Rezeption und als umso wichtiger werden sie im Laufe der Zeit erachtet. Zudem sind sowohl die Beschreibungen als auch die Interpretationen und Kontextualisierungen der Kunstwerke bedeutend zu einer Zeit, in der weder Fotografien noch Farbreproduktionen zur Verfügung stehen. Bei der Interpretation von Kunstwerken spielt die Kunsttheorie der Zeit ebenfalls eine wichtige Rolle, denn der Historiograph ist eingebunden in das Denken und die Werte der eigenen Epoche. Aus diesem Grund spiegeln Kunsthistoriografien immer sowohl den Autor selbst als auch Denken und Kunsttheorie der Epoche, in der die Schriften verfasst wurden. Sie formen Mythen sowie Legenden um Künstler und Kunstwerke; dabei können sie prosaisch, episch oder lyrisch sein. Ihren Einfluss auf die Kanonbildung hat die Kunsthistoriografie bis heute bewahrt.⁸⁰ Bekannte Historiographen wie Plinius, Giorgio Vasari, Karel van Mander oder später Johann Joachim Winckelmann haben nicht nur die Wahrnehmung und Bewertung von einstigen und zeitgenössischen Künstlern in ihrer Epoche, sondern weit darüber hinaus beeinflusst und zum Verständnis des kulturellen Kontexts beigetragen.

Den fulminanten Auftakt bilden die bis heute viel zitierten Biografien italienischer Maler, Bildhauer und Architekten des Florentiner Historiographen Giorgio Vasari, erstmals publiziert im Jahre 1550. Bereits hier findet man auch Nachrichten über niederländische und deutsche Künstler wie Jan van Eyck, Rogier van der Weyden oder Albrecht Dürer.⁸¹ Vasari ist auf seine Heimat Italien fokussiert. Er beginnt seine Aufzeichnung mit dem Maler Cimabue um 1240, der sich als Erster um eine lebendige Darstellung bemüht und von der *Maniera greca* entfernt habe. Im Folgenden sortiert er chronologisch aufsteigend nach der Lebens- und Schaffenszeit die aus verschiedenen Regionen Italiens stammenden Künstler. Auf venezianische Maler folgen florentinische, und auf Bildhauer folgen Architekten. In Vasaris zweiter Edition geht jeder Lebensbeschreibung zudem ein PorträtHolzschnitt des Künstlers voraus. Der chronologische Aufbau ergibt sich aus dem Entwicklungs- und

⁸⁰ Sie ist hinsichtlich ihrer Methodik und Praxis ein eigens Forschungsfeld, um Entwicklung und wechselseitige Beziehungen zu den Bereichen Museum, Kunstkritik, Kunstmarkt zu analysieren.

⁸¹ Vasari 1568, Vol. VI, S. 224, „Giovanni et Huberto Eick da Bruggia, Ruggieri vander Vveiden di Bruselles, Alberto Durero“. Zu Dürer siehe auch Ausgabe Torrentiniana, Vol. 6, S. 8. und Ausgabe Giuntina, Vol. 4, S. 189 f.

Fortschrittsgedanken des Verfassers im historischen Kontext. Demnach habe es Hochkulturen im antiken Griechenland und Rom gegeben, doch deren Niedergang habe auch die Kunst in ein dunkles Zeitalter geführt, bis diese in Italien wiederentdeckt und zu einer neuen Blüte geführt worden sei, welche die alte übertroffen habe. Folgerichtig enden Vasaris Viten bei dem in Florenz und Rom tätigen Maler, Bildhauer und Architekten Michelangelo Buonarroti, mit dem die Kunst ihren Höhepunkt erreicht. Vasari berichtet anekdotisch über die Künstler, ihren Charakter, ihren Stil, was ihre Werke auszeichnet, wann und wo sie lebten und arbeiteten, welche Auftraggeber, Meister und Schüler sie hatten.

Der flämische Maler und Dichter Karel van Mander nimmt sich der Aufgabe an, die niederländischen und deutschen Künstler mit Lebensbeschreibungen zu würdigen. Sein *Het Schilder-Boeck* erscheint 1604 in Haarlem. Van Mander beginnt mit einer kunsttheoretischen Abhandlung in Reimform über Proportion, Anordnung, Erfindung, Affekte, Faltenwurf sowie Farbe, die in aufeinanderfolgenden Kapiteln behandelt werden. Im Anschluss widmet er sich der Entstehung der Malerei in der Antike und den Lebensbeschreibungen griechischer und römischer Künstler. Beides zeugt von seiner Kenntnis und Bezugnahme auf antike Autoren wie Plinius.⁸² Die antike und römische Kunst behält zwar ihren vorbildhaften Charakter, doch parallel zur italienischen Kunstentwicklung präsentiert van Mander diejenige in den Niederlanden und fördert so eine Gleichstellung und Aufwertung des Kunstschaffens nördlich der Alpen. Obgleich van Mander also in Tradition Vasaris steht, ist er um ein Gleichgewicht zwischen der Schule des Nordens und des Südens bemüht, was sich auch darin äußert, dass er der Zeichnung (*Disegno*) die Vorrangstellung nimmt und Farbe als ebenso wichtig bewertet.

Im 17. und 18. Jahrhundert setzt sich diese Viten-Tradition fort. Wie bei van Mander beginnen die kunsthistorischen Werke meist mit einer theoretischen Abhandlung, danach folgen chronologisch die Künstlerviten. Wichtige Publikationen sind für Deutschland Joachim von Sandrarts dreibändige *Teutsche Akademie* (1675–1679) sowie für die niederländische Kunstproduktion des 18. Jahrhunderts Arnold Houbrakens dreiteilige Schilderungen der niederländischen Kunstentwicklung *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1718–1721).

⁸² Van Mander 1604, fol. 62r und 62v.

Mit den Autoren Roger de Piles, Dezallier d'Argenville und Jean-Baptiste Descamps setzt sich die Geschichtsschreibung in Frankreich fort.⁸³

Die unter dem Namen seiner Autoren Watelet-Lévesque bekannte Enzyklopädie der Schönen Künste – die *Encyclopédie méthodique : Beaux-Arts* – gehört nach Werken von André Félibien, Abbé de Marsy, Jacques de Prézel sowie Antoine-Joseph Pernety zu den letzten während des Ancien Régime publizierten Nachschlagewerken zur Kunst.⁸⁴ Die Bücher gehören zu der 1787 abgeschlossenen und in 166 Quartbänden erschienen Ausgabe der *Encyclopédie méthodique*, ein in Form von Fachwörterbüchern konzipiertes Folgeprojekt der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert, welches von Charles-Joseph Panckoucke 1779 initiiert worden ist. Claude-Henri Watelet übernimmt die Einarbeitung vom *Dictionnaire complet de peinture* ins Nachschlagewerk, in welchem er Texte von Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari, Giovanni Pietro Bellori, Antonio Maria Zanetti, Roger de Piles, Antoine Coypel, André Félibien, Pierre Jean Mariette, Johann Joachim Winckelmann, Raphael Mengs, Joshua Reynolds und Charles Nicolas Cochin kompilieren will. Schließlich wird er komplett mit der Bearbeitung des Nachschlagewerks betraut. Doch als Watelet im Jahr 1786 verstirbt, sind lediglich einhundert, ausschließlich der Malerei gewidmete Artikel geschrieben, weshalb Panckoucke sich an Pierre-Charles Lévesque mit der Bitte um Vollendung wendet. Damit einher geht ein Paradigmenwechsel, der in widersprüchlichen Artikeln seinen Ausdruck findet. Beispielsweise stellt Lévesque den Zeichenunterricht der Akademie, durch Watelet noch positiv beschrieben, nun in Frage, indem er neue Lehrmethoden propagiert.⁸⁵

Michel legt die konträren Positionen von Watelet und Lévesque im Artikel „Passion“ dar. In Gegenüberstellung der Gedanken von Charles Le Brun und Winckelmann gewinne Ersterer die Gunst Watelets hinsichtlich Gleichrangigkeit von Ausdruck [im Sinne von Leidenschaft] und Schönheit. Lévesque hingegen vertritt, Bezug nehmend auf Winckelmann, die untergeordnete Bedeutung der Leidenschaft gegenüber Schönheit und Anstand.⁸⁶ Somit stehe für ihn – im Sinne der Klassik – die Schönheit der Form über dem Ausdruck der Bewegung. Sein Artikel stelle also

⁸³ Aufgrund ihrer Vorbildfunktion werden diese Vitenbücher ausführlich präsentiert. Siehe S. 117.

⁸⁴ Michel 2000, S. 329.

⁸⁵ A. a. O., S. 335. Lévesque bezieht sich in seinem Artikel über Zeichnung auf die übersetzte Ausgabe des *Het groot Schilderboek* von Gérard de Lairese als auch die *Œuvres* von Mengs.

⁸⁶ A. a. O., S. 336.

nicht nur den Ausdruck der Leidenschaft in Frage, sondern gleichsam die französische Kunsttheorie mit ihrer als Kern angesehenen Errungenschaft. Als Vertreter der unter dem Sammelbegriff der Amateure bezeichneten, gebildeten Schicht in Paris bestimmt Watelet auch die Entwicklung auf dem Kunstmarkt. Er sammelt Werke Rembrandts, der wegen seiner Malweise und seinen Sujets von der Akademie gering geschätzt wird. So gewinnt er nicht nur durch die Publikation des Wörterbuchs entscheidenden Einfluss auf die Kunst und Kunstkritik.

Kunstkritik

Als eigene literarische Gattung orientiert sich die Kunstkritik bei ihrer Betrachtung und Bewertung von künstlerischen Erzeugnissen an den kunsttheoretischen Regeln und Definitionen. Auch gesellschaftliche Werte und Normen fließen in die Beurteilung von Künstlern und ihren Werken ein. Anders als die Kunsthistoriografie, die sich ebenfalls mit Künstlern und Werken befasst, aber meist in einem zeitlichen Mindestabstand, reagiert die Kunstkritik unmittelbar auf ein Werk. Sie betrachtet nicht das historische, sondern das gegenwärtige und zeitgenössische Kunstschaffen.⁸⁷ Dresdner beschreibt, dass die Kunstkritik aus dem Publikumsdiskurs bei öffentlichen Kunstaussstellungen entsteht, in Paris also vor allem in den Salons.⁸⁸ Damit wäre die literarische Kunstkritik ein unmittelbarer Ableger der gesellschaftlichen Kunstkritik und eine Fortsetzung der Unterhaltungen in den Salons. Als spezifische Medien nutzt die Kunstkritik die Presse, das heißt Zeitungen, Journale oder vergleichbare Druckerzeugnisse, die eine vergleichsweise hohe Verbreitung in der Öffentlichkeit erfahren. Aber auch Schriften, die von den Kritikern publiziert werden, sowie Briefe finden über die Landesgrenzen hinaus ihre Leserkreise.

Erste kunstkritische Schriften verfasst La Font de Saint-Yenne mit den *Reflexions* (1747), ihm folgt Denis Diderot mit seinen Salonkritiken (1761–1765) und dem *Essai sur la peinture* sowie zahlreiche andere Schriftsteller, deren Artikel im *Journal*

⁸⁷ Zur Definition siehe Dresdner 1915, S. 10.

⁸⁸ Ebd., S. 155.

de Paris oder *Mercure de France* zu Salons, Ausstellungen und Verkäufen erscheinen.⁸⁹ Die Gattungshierarchie André Félibiens, die auf der Wertigkeit des Bildgegenstandes aufbaut, wird von La Font de Saint-Yenne um das Moment der Moralität erweitert und verschärft.⁹⁰ Malerei diene als Schule der Sitten, das tugendhafte Verhalten in einem Gemälde diene als Vorbild für die Gesellschaft. Die Leistung La Fonts besteht darin, die Kunstkritik als literarische Gattung zu etablieren und ihr sowohl eine Berechtigung als Vermittlungsinstanz zwischen Publikum und Künstlerschar zuzuweisen als auch dem Publikum eine Stimme zu verleihen. Allerdings, so erkennen Dresdner und nach ihm Kluge, wird La Font von der akademischen Tradition und dem *grand Goût* geleitet – die Historienmalerei bleibt aufgrund ihres Sujets die erhabenste Gattung.⁹¹ Genre-, Landschaft- und Stilllebenmalerei besitzen aber immerhin malerische Qualitäten, die ihm diskussionswürdig erscheinen. So vertritt er doch weniger den Geschmack des Publikums als vielmehr jenen der Akademie. Das hindert Künstler und Kenner nicht daran, gegen seine Kritiken anzugehen und ihm mangelnde Kenntnis und Praxisbezug zur Kunst vorzuwerfen.⁹²

Mitte des 18. Jahrhunderts etabliert sich in Frankreich die Ansicht, Kunst müsse mit Gefühl anstatt Verstand gesehen werden. In diesem Wandlungsprozess entsteht die „Ästhetik“ als Wissenschaft von der sensitiven Erkenntnis. Ein weiteres Kriterium zur Beurteilung von Kunstwerken ist neben den auslösenden Emotionen die vermittelte Moral. Bei Diderot lässt sich diese Moral- und Wertvorstellung in der Beurteilung von Gemälden erkennen; seine Salonkritiken verdeutlichen dies durch die Hinwendung zum moralisch wirkenden Bild im Sinne der Aufklärung.⁹³ Die ästhetischen Beurteilungen Diderots sind mannigfaltig, sein Nachahmungsbegriff bleibt laut Busch aber konstant.⁹⁴ Dabei ist Diderot in seinen Äußerungen widersprüchlich. Der echte Künstler suche nach dem Idealbild der Schönheit, der Wahr-

⁸⁹ Kluge 2009, S. 13 f. Die Anerkennung der Kunstkritik als literarische Gattung geht auf das Schaffen La Fonts und Diderots zurück. Die Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert trägt laut Crow zur Politisierung und Ästhetisierung der Bevölkerung bei. Siehe Crow (1985), in den Kapiteln „Whose Salon?“ (S. 104-133) sowie „Painting and the politicians“ (S. 175-210). Allerdings erschienen Diderots exklusive Salonberichte, die in handgeschriebenen Exemplaren an europäische Höfe verschickt wurden, erst 1829 als gedruckte Ausgabe unter dem Titel *Correspondence littéraire* und waren einem bürgerlichen Publikum zugänglich. Pochat 1986, S. 410.

⁹⁰ Schneemann 1994, S. 22 f. Schneemann bezieht sich hier auf ein Zitat aus La Font de Saint-Yennes *Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1747, S. 75.

⁹¹ Dresdner 1915, S. 165 und Kluge 2009, S. 147 und 163 f.

⁹² Kluge 2009, S. 285–293.

⁹³ Busch 1997, S. 14.

⁹⁴ A. a. O., S. 191–194.



4 Jean-Baptiste Greuze, *Piété filiale* (*The Paralytic*), 1763, Öl auf Leinwand, 115 x 146 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg

heit, dem Urbild, das nicht in der Natur zu finden sei. Hingegen wird die Natur durch Wiedergabe ihrer charakteristischen Details wahrscheinlich und kann so vollkommene Illusion erzeugen. Erst dann ist das Kunstwerk in der Lage, moralisch zu wirken. Nachvollziehbar wird die moralische Bewertung Diderots in der Beschreibung des Gemäldes *Piété filiale* von Greuze (Abb. 4):

„D’abord le genre me plaît; c’est la peinture morale. [...] Chacun ici a précisément le degré d’intérêt qui convient à l’âge et au caractère. Le nombre de personnages rassemblés dans un assez petit espace est fort grand; cependant ils y sont sans confusion, car ce maître excelle surtout à ordonner sa scène. La couleur

des chairs est vrai; les étoffes sont bien soignées; point de gêne dans les mouvements; chacun est à ce qu'il fait.“⁹⁵

Greuzes Gemälde entspricht nach wie vor den Kriterien der Akademie hinsichtlich Anordnung der Figuren, Angemessenheit der Effekte, Farbe und Ausführung der Objekte, allerdings in einer häuslichen Szene, die nicht dem *grand Goût* entspricht. Als Kriterium formuliert Diderot eine moralische und erzieherische Kunst, was von den Künstlern aufgenommen und in der Historienmalerei schließlich von Jacques-Louis David umgesetzt wird, der es versteht, heroische oder patriotische Themen in strengem, antiken Gewand zu präsentieren und damit den Neoklassizismus zu begründen. Dresdner bemerkt zu Diderots Kritik, dass sie im Kern die überlieferte Kunsttheorie nicht verlassen habe. Er habe zwar gegen den Betrieb der Akademie geeifert, doch an ihren Grundsätzen festgehalten.⁹⁶ Wie auch La Font ist Diderot kein Kunstkenner, sondern Literat, der für seine Urteilsbildung Künstler zu rate zieht. In seinen Kritiken offenbart sich dies in einem Dualismus der Betrachtungsweisen.⁹⁷ Wie La Font prangert er den Verfall der Kunst an, die sich in der Manier des Rokoko und ihrem oberflächlichen Vergnügen abzeichnet, erkennt aber, dass Greuzes Malerei ebenfalls eine Spielart der Rokokokunst ist und nicht darüber hinaus geht.⁹⁸ Jourdan sieht in Diderot dennoch eine wichtige Figur, da er mit seinen Kritiken zu einer moralischen Malerei, die einfach und natürlich ist, die Pariser Elite auf die Rezeption der Malerei des Nordens eingestimmt habe.⁹⁹ Sie weist zudem auf Diderots *Voyage en Hollande* des Jahres 1774 hin, worin dieser Bilder Rembrandts als Raffael würdig bezeichnet. Crow bemerkt einschränkend, dass Diderots Kritiken nur einem schmalen internationalen Zirkel zugänglich gewesen seien, nämlich adligen Abonnenten von Melchior Grimms *Correspondance littéraire*.¹⁰⁰ Dennoch bleibt er nicht nur wegen der *Encyclopédie* ein wichtiger Vordenker

⁹⁵ Diderot 1875–1877, Beaux-Arts, Salon 1763.

⁹⁶ Dresdner 1915, S. 249–255.

⁹⁷ A. a. O., S. 256–260. Dresdner stellt hier die technische Ausführung, die der Künstler bewundert, dem geistigen Anspruch des Literaten gegenüber. Eine angemessene Beurteilung vereine diese Bestandteile des Gesamtprozesses zur Hervorbringung eines Kunstwerks. (S. 261).

⁹⁸ A. a. O., S. 238 und 279, Kluge 2009, S. 166.

⁹⁹ Jourdan in Maës/Blanc 2010, S. 223–234, hier S. 225.

¹⁰⁰ Crow 1995, S. 9.

der Aufklärung, der sich zwischen 1750 und 1780 in Holbachs Salon mit anderen Intellektuellen austauscht und das Geistesleben der Zeit beeinflusst.

Für das Verständnis von Le Bruns Beurteilung der niederländischen Kunst ist Diderots Beschreibung von Holland aufschlussreich. Diderot verbringt die Wochen vom 15. Juni bis 20. August 1773 sowie vom 5. April bis 15. Oktober 1774 in Holland und verfasst daraufhin seine Eindrücke von dem Land unter dem Titel *Voyage en Hollande et dans les Pays-Bas autrichiens*. Der Text erscheint von 1780 bis 1782 in Abschnitten in der *Correspondance littéraire*. Wie Dierick in seinem Aufsatz darlegt, ist eine derartige Reise nicht außergewöhnlich gewesen, sondern unter französischen Intellektuellen beliebt.¹⁰¹ Die Niederlande gelten als aufgeschlossen und liberal – Reiseberichte über das Land werden schon vor Diderot in Frankreich publiziert. So stellt Dierick fest, Diderot wisse wenig Neues über die Niederlande zu berichten, der Text sei aber ein wichtiges Zeugnis für die Wahrnehmung Hollands in Frankreich und Diderot nehme im Subtext seiner Beschreibung Kritik am eigenen Land vor:

„That in matters of economy and prosperity the republican form of government is superior to that of the monarchy is one of the givens of this text, and it is therefore indicated that we read the description of Holland always with an eye of France, its institutions and its policies.“¹⁰²

Wenn Diderot über das Fehlen von Missständen und Tyrannei in Holland schreibt, ist dies ein deutlicher, wenn auch im Subtext zu lesender Unterschied zu Frankreich. In seiner Abhandlung bespricht Diderot die seinerzeit wichtigen Themen des 18. Jahrhunderts über Wirtschaft, Politik, das Verhältnis von Regierung und Handel, die Frage nach Preisen und Preisregulierung und die Bedeutung des Handels für den Wohlstand der Nation. Dabei stellt Diderot die Niederlande aufgrund ihrer Regierungsform und des liberalen Handels als vorbildlich dar und demonstriert den Unterschied zwischen dem in Frankreich betriebenen Merkantilismus und den neuen Ansätzen der Physiokraten und Liberalen. Die Physiokraten sehen in Holland das perfekte Beispiel einer schnellen wirtschaftlichen Entwicklung, da der Staat anders als in Frankreich keine Eingriffe in Produktion und Handel vornimmt. Diese Einstellung teilen auch die Liberalen, die dies in einem

¹⁰¹ Dierick 1995, S. 22–34.

¹⁰² A. a. O., S. 23.

größeren Kontext von Eigentumsrechten, Bevölkerungswachstum, Familienförderung, sozialer Gerechtigkeit und der Trennung von Gewalten sehen. Diderot rühmt zudem die Friedfertigkeit Hollands gegenüber anderen Ländern, was ebenfalls als Kritik an der französischen Expansionspolitik und den Kriegen zu verstehen ist. Wie Dierick betont, ist Diderots Haltung gegenüber Holland nicht neutral – er übersieht bewusst Regulierungsmechanismen und Einschränkungen sowie infrastrukturelle Unterschiede zwischen den Ländern. Vielmehr verfolgt er mit seiner Darstellung Hollands das Ziel, eine Verbindung zwischen liberalem Handel und politischer Freiheit herzustellen.¹⁰³ Holland wird so zum vorbildhaften politischen und wirtschaftlichen Modell für Frankreich stilisiert. In diesem Kontext ist auch Le Bruns Vorwort im Sammlungsband *Galerie des peintres* zu interpretieren. Hier sind Parallelen zu Diderots Lobrede auf Holland sowohl hinsichtlich eines Subtextes bei der Bewertung niederländischer Malerei im Vergleich zu französischer als auch bezüglich einer Vorbildfunktion der Niederlande in Zusammenhang mit liberalen Tendenzen für Kunst und Handel zu erkennen. Der Unterschied zu Diderot liegt in der Verknüpfung, die Le Brun herstellt, nämlich von der holländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts, dem sogenannten Goldenen Zeitalter, zu aktuellen politischen Missständen in Frankreich, die im weiteren Sinn die Kunstausübung und den Kunsthandel beeinflussen. Dabei wird, wie bei Diderot, weniger der Zustand des eigenen Landes beklagt, als vielmehr das Ideal des anderen Landes hervorgehoben, das in offensichtlichem Gegensatz zur Lage in Frankreich steht. Bei Le Brun ist dieses Ideal die Freiheit der Künstler, die unter freier Themenwahl und ohne akademischen Zwang arbeiten können.¹⁰⁴

Öffentliche und private Ausstellungen

Zwischen 1737 und 1748 findet der Salon der königlichen Akademie jährlich statt, danach zweijährig.¹⁰⁵ Die Ausstellung wird traditionell am 25. August, dem

¹⁰³ A. a. O., S. 28–29: „We must assume, therefore, that both the polemics Diderot uses to undermine any Colbert type of mercantilism, while deliberately overlooking the protectionist features which exist in the Dutch system, are inspired by the one purpose: to establish the link between freedom of trade and political liberty. Only this subtext could explain Diderot’s refusal to undermine his praise of holland.“

¹⁰⁴ Siehe auch S. 137.

¹⁰⁵ Heim/Béraud/Heim 1989, S. 20 f. Nur im Jahr 1744 fand kein Salon statt.

Feiertag des heiligen Ludwig, eröffnet und dauert ein bis zwei Monate. Die Türen öffnen täglich von 9 bis 19 Uhr bei freiem Eintritt und die Anzahl der verkauften Ausstellungshefte (*Livrets*) gibt Auskunft über die steigenden Besucherzahlen.¹⁰⁶ Die Ausstellung erstreckt sich über den Salon carré des Louvre, über die Galerie d'Apollon und den Seine-Flügel. An den besten Ausstellungsplätzen sieht das Publikum Historiengemälde, Porträts der Staatsoberhäupter, wichtige Schlachten und militärische Siege, also Schlüsselszenen der nationalen Identität.¹⁰⁷ Diesen Malern verleiht der Staat bevorzugt seine Ehrenauszeichnungen, wie Salonmedaillen, Aufnahme in die *Légion d'Honneur* oder sogar Adelstitel. Die erhabene Position der Historienbilder zeige laut Crow eine gewollte Absetzung und den widersprüchlichen Charakter einer öffentlichen Ausstellung im Ancien Régime. Zudem sei das Pariser Salonpublikum derartig fragmentiert, konzeptlos und gegensätzlich gewesen, dass es den Titel „Öffentlichkeit“ nicht verdiene.¹⁰⁸ Der Salon ist die erste, kontinuierlich stattfindende Einrichtung, die zeitgenössische Kunst in Europa in einem säkularisierten Umfeld zeigt und eine große Menge an Menschen zu einem in erster Linie ästhetischen Urteil ermutigt.¹⁰⁹ Neben den etablierten und staatlich organisierten Salons sowie offiziellen Ausstellungen der Akademie im Cour carré des Louvre existieren im 18. Jahrhundert jedoch weitere öffentliche oder private Ausstellungen.

Zum einen gibt es zahlreiche kleine Verkaufspräsentationen, die sowohl in den Läden der Händler, in privaten Räumlichkeiten, in Ateliers oder von 1786 bis 1830 im Saal des bekannten hôtel Bullion stattfinden.¹¹⁰ Eine wirkliche Konkurrenz zu den Salons bilden jedoch die Ausstellungen der Académie Saint-Luc, die bis zu ihrer Aufhebung im Jahr 1777 durch den *Directeur des Bâtiments du Roi* ebenfalls assoziierten Mitgliedern vorbehalten sind. Die Auflösung dieser an der Tradition der Zünfte ausgerichteten Akademie bestätigt ihre wichtige Rolle als Gegenposition zur königlichen Akademie und deren Salon. Als Kunstschule der 1391 nach den Statuten der *Maîtrise* gegründeten Gemeinschaft der Maler- und Bildhauermeister von Paris vereint sie Maler, Bildhauer, Graveure und Buchmaler, die ihr *Métier* als Handwerk betrachten und auch Kunsthandwerker im neuzeitlichen Sinne sowie

¹⁰⁶ Ebd. 8000 verkaufte Exemplare 1755; mehr als 20000 Exemplare im Jahr 1785.

¹⁰⁷ Sfeir-Semler 1992, S. 25.

¹⁰⁸ Crow 1995, S. 3–5 und S. 16. So stellt sich für Crow nicht die Frage, ob das Publikum in künstlerischen Belangen befragt werden solle, sondern wer darin legitimiert sein könne, für ihre Interessen zu sprechen.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Michel 2007, S. 156–159.

Kunsthändler. In ihrer Verfassung regelt und kontrolliert diese Gemeinschaft die Herstellung und auch den Handel mit Bildern. Um dem dominierenden Einfluss der königlichen Akademie entgegen zu wirken, richtet sie ab 1751 ebenfalls regelmäßig Kunstausstellungen aus. Doch um die alleinige und vollständige Beherrschung des Kunstbetriebs zu gewährleisten und das Kunstmonopol der königlichen Akademie zu sichern, wird die *Maîtrise* im Jahr 1776 auf Anordnung des Königs aufgelöst und die Académie Saint-Luc geschlossen. Danach bietet der 1779 in der rue de Tournon durch Claude Pahin de la Blancherie gegründete Salon de la Correspondance ehemaligen Mitgliedern, die nicht in die Académie Royale de Peinture et de Sculpture aufgenommen werden sowie allen anderen Künstlern und Schriftstellern, gegen eine geringe Gebühr die Möglichkeit, ihre Werke und Bücher vorzustellen.¹¹¹ Die einzigen Bedingungen bestehen darin, dass man autorisierte Bücher vorstellt und im Falle von Malerei und Skulptur die Werke von hohem Anstand sind. Sowohl die Ausstellungen der Académie Saint-Luc von 1751 bis 1774 als auch der freie Salon de la Correspondance von 1779 bis 1787 geben Künstlern die Möglichkeit, ihre Werke der Öffentlichkeit zu präsentieren und sie jenseits staatlicher Auftragsvergabe, Finanzierung und Kontrolle zu verkaufen.

Eine andere, einmal jährlich stattfindende Verkaufspräsentation von Kunstwerken junger, frei arbeitender Künstlerinnen und Künstler findet auf der Place Dauphine statt und wird ebenfalls von der Öffentlichkeit wahrgenommen sowie kritischen Berichten unterzogen.¹¹² Damit umgehen die ausstellenden Künstler jegliche Auflagen, aber auch die Privilegien der Akademie. Die Ausstellung auf der Place Dauphine findet jedoch nur an einem Tag im Jahr statt, bei schlechtem Wetter wird sie sogar auf das Folgejahr verschoben. Deshalb öffnet Le Brun 1789 erstmals im Rahmen einer 4-tägigen Ausstellung seine Räumlichkeiten für nicht-akademische Künstler. Eine zweite Ausstellung über acht Tage erfolgt 1790, da in jenem Jahr keine Ausstellung im Louvre stattfindet. Le Brun äußert sich zu diesem Schritt mit der Begründung, er wolle die Bedingungen für junge Künstler verbessern und stelle ihnen seine Räumlichkeiten zur Präsentation ihrer Werke zur Verfügung, wo sie vor Witterungseinflüssen geschützt seien.¹¹³ Bedenkt man die oben beschriebene,

¹¹¹ A. a. O., S. 155 f.

¹¹² Ebd. Die Exposition de la Jeunesse fand ein Mal im Jahr unter freiem Himmel an Fronleichnam auf der Place du Dauphin und der Pont-Neuf statt.

¹¹³ Heim/Béraud/Heim 1989, S. 15.

staatliche Zensur hinsichtlich Kunstproduktion und Ausstellungsmöglichkeiten, ist dieser Schritt Le Bruns revolutionär.

Die königliche Akademie will nicht nur den Einfluss auf die Kunstproduktion durch eine kontrollierte Ausbildung der Künstler bewahren, sondern mit den Ausstellungen im Louvre strebt die absolutistische Staatsmacht an, die akademische Kunst im Bewusstsein der Öffentlichkeit zu verankern. Und sie unterbindet Ausstellungen mit Werken, die nicht unter ihrer Kontrolle entstanden sind. Die Akademie formt auf diese Weise einen Kanon der absolutistischen Kunst. Unter ihrer Zensur entstehen weder systemkritische noch von der Kunsttheorie abweichende Kunstwerke. Die Staatsmacht versucht wie auch bei literarischen Werken, Kritik oder andere Meinungen im Keim zu ersticken, indem sie freie Ausstellungen untersagt oder, wie am Beispiel der Place Dauphine zu sehen, nur an einem Tag im Jahr erlaubt. Gerade deshalb ist das Engagement Le Bruns mit seinen Ausstellungen von Kunstwerken nicht-akademischer Künstler von besonderer Relevanz als Gegenposition zum Kanon der Akademie. Der Versuch einer absoluten Kontrolle mündet schließlich in einem totalen Verlust derselben, da sich nicht nur innerhalb der Bevölkerung, sondern auch innerhalb der Institution selbst kritische Stimmen gegen die Repressionen des monarchischen Absolutismus erheben.¹¹⁴

Ab 1793 untersteht die Ausrichtung des Salons schließlich der *Commune générale des arts* und in den folgenden Jahren der Administration des Museums. Von 1796 bis 1802 findet er wieder jährlich statt und ist für alle Künstler offen. Der Salon von 1796 wird im großen Saal des Musée central des Arts ausgerichtet und bezeugt eine Verlagerung von der Historienmalerei zu anderen Sujets, die sich seit Regierungsbeginn Ludwigs XVI. abzuzeichnen beginnen. Die Ausstellung umfasst trotz fehlender Akademiker 529 Gemälde. Bestand der Salon von 1798 noch zu rund einem Drittel aus Historiengemälden, war nun jedes dritte Gemälde ein Landschaftsbild und jedes sechste zeigte eine Genreszene – der höchste Anteil jenes Jahrzehnts.¹¹⁵ Neue Mäzene und Käufer stammen aus dem Bereich der Finanzen, Politik oder Wirtschaft. Die Szenen der *Fêtes galantes et sentimentales* treten in

¹¹⁴ Die Abschaffung des feudal-absolutistischen Ständestaats hatte natürlich vielschichtige Gründe und Motivatoren für die französische Revolution waren unter anderem Staatsschulden, gesellschaftliche Ungleichheit sowie Not und Hunger in der Bevölkerung.

¹¹⁵ Heim/Béraud/Heim 1989, S. 20–24. Mit dem Begriff „genre“ sind hier sowohl Stilleben als auch Landschaft und Interieurszenen gemeint.

den Hintergrund, dafür gewinnen Familienporträts, Landschaften oder häusliche Szenen an Attraktivität. Polyscope schreibt über den Salon von 1796:

„Il n' y a cette année que très peu de grands ouvrages (...) mais n'en accusez que les circonstances et le goût qui règne; un grand et beau tableau d'histoire qui a coûté d'assez fortes sommes pour la toile, les modèles et ne trouve presque aucun acheteur, tandis qu'un peintre se défait bien plus facilement de quelque petit tableau de genre qu'il a produit presque sans frais. On préfère le travail qui fait vivre au travail qui ne procure que de l'honneur.“¹¹⁶

Kunstmarkt und Kanon

Der Einfluss der vorgestellten Instanzen auf die Rezeption von Kunstwerken und die Kanonbildung ist oben dargelegt worden. Doch ob und inwieweit kann der Kunstmarkt als Instanz gelten? Bedient sich der Kunstmarkt nicht vielmehr aus den verschiedenen Bereichen der Kunstkritik, Kunsthistoriografie sowie Kunsttheorie und orientiert sich an ihnen? Bevor diese Fragen erörtert werden, betrachten wir die Kunstmärkte in Frankreich, den Niederlanden und Großbritannien, also den wichtigsten Konsum- und Absatzmärkten für Le Brun. Guerzoni unterteilt die Entwicklung des Kunsthandels in drei Phasen.¹¹⁷ In der ersten Phase (1790–1830) sind neben William Buchanan und einer beträchtlichen Anzahl französischer, niederländischer, italienischer und flämischer Händler gemischte Charaktere in der Überzahl: *Marchand-amateurs*, *Connoisseurs*, Intellektuelle und Künstler, die ihre Mittlerrolle mit anderen Aktivitäten kombinieren. Zudem gibt es Auktionatoren (*Commissaire-priseur*), Maler, Restauratoren, Kataloghersteller, Graveure, Kunstverleger, Schreiber und Schüler. Burton Fredericksen zählt zwischen 85 und 90 Händler, die in der ersten Dekade des 19. Jahrhundert in Großbritannien tätig gewesen sind. In dem von Guerzoni als zweite Phase bezeichneten Zeitraum (1830–1880) werden die Kunsthändler zahlreicher und spezialisierter. Die dritte und letzte Phase (1880–1914) zeigt eine hohe Spezialisierung der Kunsthändler. Das involvierte Kapital und die Gewinne sind signifikant höher als zu Beginn. Wir betrachten nun den

¹¹⁶ *Observations de Polyscope sur le Salon de peinture et de sculpture de 1796 tirées de la Décadaire*. 75 pages Ms. - B.N., Coll. Deloynes, t. XVIII, 493, p. 1011–1013; zitiert nach Heim/Béraud/Heim 1989, S. 21.

¹¹⁷ Guerzoni 1996, S. 99.

Kunstmarkt vor der ersten Phase, in der noch keine Spezialisierung stattgefunden hat und Le Brun seine Tätigkeit beginnt, um an die weitere Entwicklung in der ersten Phase anknüpfen zu können.

In den Niederlanden zählt man im 17. Jahrhundert auf 1000 bis 2000 Einwohner einen Maler. Dieses Verhältnis steht in enger Beziehung zu den niedrigen Preisen, die für Gemälde bezahlt werden, mit Ausnahme besonders herausragender Künstler. Bekannte Maler erhalten für ein Gemälde im Schnitt 17 Gulden, für anonyme Werke zahlt man sieben Gulden, also nur den Wert eines Wochenlohns von einem Weber oder Heringsfischer.¹¹⁸ Nach dem calvinistischen Bildersturm im 16. Jahrhundert gibt es im Norden keine Heiligendarstellungen als Vorbilder für eine gute christliche Lebensführung. Bis heute sind Kirchen bild- und schmucklos. Infolgedessen übernehmen moralisierende Alltagsdarstellungen eine wichtige Funktion in der religiösen wie moralischen Unterweisung der Menschen. Alltagsszenen bewegen die Gläubigen zur Reflektion ihres eigenen Verhaltens. Auf diese Weise treten Genrebilder funktional an die Stelle der Heiligenbilder und gemalten biblischen Szenen. Für diese These spricht die niederländische Tradition von Alltagsszenen in Stundenbüchern oder die Darstellung der Sieben Todsünden in Bildern von Hieronymus Bosch. Somit beeinflusst weniger die Kunsttheorie als vielmehr der soziale Kontext die Ausrichtung der Maler auf bestimmte Sujets.

Wie in Frankreich bestimmen somit Auftraggeber und Käufer die Bildthemen, nur dass im katholischen Frankreich unter Ludwig XIV. die wichtigsten Auftraggeber König, Adel und Klerus sind und damit andere Bildthemen gewählt werden als in der Niederländischen Republik. Hier gibt es verschiedene Arten des Auftraggeber- und Mäzenatentums. Die reformierte Kirche vergibt nur wenige Aufträge. Dafür lassen Statthalter aus dem Oranienhaus ihre Paläste durch flämische Künstler und Maler der Utrechter Schule ausstatten. Städte bestellen Maler zur Ausschmückung der Rathäuser. Einen größeren Teil der Auftragskunst stellen Gruppen- oder Einzelporträts dar. Landschaften werden in der tonalen Malweise ausgeführt, das verkürzt die Produktionszeit und verringert den Preis.¹¹⁹ Feinmaler wie Gerrit Dou, Frans van Mieris und Johannes Vermeer arbeiten für private Auftraggeber oder Mäzene, da Feinmalerei zeitaufwändig und teurer ist als tonale Malerei. Aufgrund der

¹¹⁸ Blisniewsky 2009, S. 187–193.

¹¹⁹ North 2009, S. 49–61.

Säkularisierung des Geschmacks geht der Anteil religiöser Themen im Laufe des 17. Jahrhunderts zurück, während Landschaften deutlich zunehmen. Daneben steigt der Anteil an Genredarstellungen – sie werden in den Inventaren des 17. Jahrhunderts am häufigsten genannt.¹²⁰ Frucht- und Blumenstilleben gewinnen an Bedeutung, während die Zahl der Küchenstilleben sowie Frühstücks-, Bankett-, Vanitas- und Fischstilleben vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte abnehmen.

Das Landschaftsbild entsteht zeitgleich mit der naturwissenschaftlichen Revolution der Frühen Neuzeit, also dem Beobachten der Natur und ihren Phänomenen. Der Ursprung der Landschafts- und Marinebilder ist in den Niederlanden zu finden, denn hier ist es ohne religiöse Einschränkung möglich, naturwissenschaftliche Phänomene zu erforschen. Zudem profitiert das Land als Kolonialmacht vom weltumspannenden Seehandel, der sich nicht nur positiv auf die Naturforschung auswirkt, sondern einen allgemeinen Wohlstand garantiert. Dieser Wohlstand ist Grundlage für eine breite Käuferschicht, die Landschafts- und Genrebilder zur Ausschmückung von Wohnräumen erwirbt. Ein möglicher Einfluss auf die Rezeption des Landschaftsbildes im 18. Jahrhundert besteht in Hollands Rückbesinnung auf die eigene Maltradition. Während andere europäische Schulen sich auf die Antike beruft, greift man in Holland auf das Goldene Zeitalter des 17. Jahrhunderts zurück, als man im wirtschaftlichen Wettbewerb Frankreich und Großbritannien dominierte. Dies äußert sich auch in Gemälden des 18. Jahrhunderts, welche an die Tradition der nationalen Malerei des 17. Jahrhunderts anknüpfen. Le Brun nutzt die nationalistische Rückbesinnung, um Gemälde dieser Epoche mit den gesellschaftlichen Werten des Wohlstandes und der Freiheit zu verbinden. Dabei stützt er sich auf die von Aufklärern vorgebrachte Idealisierung der Niederlande, um die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts am Vorabend der Revolution in Frankreich zu etablieren.¹²¹ Die in den Gemälden zum Ausdruck kommende Freiheit und Wahrheit, welche er in der *Galerie des peintres* postuliert, ist zugleich als Gegenposition zur Akademie zu verstehen.¹²² Diese Idealisierung ist auch bei Landschaftsdarstellungen in Form von Hirtenidyllen oder Bambocciaden zu finden, die als

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Eine Vorbereitung zur Rezeption von Naturdarstellungen erfolgte auch durch die philosophischen Abhandlungen über den Menschen und die Natur. Rousseau setzte in seiner Überlegung zum Gemeinwesen einen Menschen voraus, der im Naturzustand den Einklang mit der Natur suche.

¹²² Siehe auch S. 137.



5 Johann Martin Friedrich Geissler nach Nicolaes Berchem, *L'abreuevoir*, ca. 1804–1815, Kupferstich und Radierung, 145 x 164 mm, in: *Galerie du Musée Napoléon*, Platte 689, British Museum, London

Wunschwelten und Fluchtorte fungieren. Obwohl in ihrem Rang hinter die heroischen und mythologischen Themen verwiesen, befinden sie sich schon zu Beginn des 18. Jahrhunderts in aristokratischen Sammlungen. Gemälde derartiger Sujets von Jan Miel, Pieter van Laer oder Nicolaes Berchem (Abb. 5) regen die Phantasie der höfischen Gesellschaft an und hängen in den Galerien von Versailles, des Palais du Luxembourg oder des Palais Royal.¹²³ Sie unterscheiden sich von Landschaften

¹²³ *Catalogue des tableaux du cabinet du roy placés à Versailles*, 3 Bde., 1784; *Catalogue des tableaux du cabinet du roy, au Luxembourg*, Nouvelle Edition, Paris 1774; *Description des Tableaux du Palais Royal*, Paris 1728.

Jacob Ruisdaels oder Meindert Hobbemas, auf denen sich mächtige, bedrohlich wirkende Wolkengebilde hinter meist menschenleeren Feldern und Bäumen türmen. Nur Häuser, Windmühlen oder Schiffe zeugen hier von menschlicher Zivilisation, vereinzelt befinden sich Figuren auf den von Bäumen und Wolken dominierten Bildern. Die breite Rezeption der Gattungen Landschaft und Genre ist ihrem Variationsreichtum zu verdanken. Von verträumten Idyllen und galanten Festen zu gewaltigen Naturdarstellungen und derben Bauernfeiern findet sich hinter beiden Bezeichnungen ein Spektrum unterschiedlicher Sujets.

In Großbritannien wird die Rezeption niederländischer Landschaftsmalerei auf andere Weise vorbereitet. Dort dominiert ab Mitte des 18. Jahrhunderts der klassizistische Stil die Malerei, die sich auf stimmungsvolle Landschaften, Sittenschilderungen und Bildnisse in Tradition holländischer Malerei konzentriert. In seinem *Traité de la peinture* behandelt Jonathan Richardson im Kapitel „Komposition“ die Künstler Raffael, Rubens und Rembrandt. Er beendet das Kapitel mit einem Hinweis auf Willem Van de Velde, einem Maler von Seestücken, dessen Bilder er als ebenso gut wie die der exzellentesten Meister beschreibt:

„Il ne faut pas, entre autres, oublier Van De Velde, car, quoique ses Sujets aient été des Vaisseaux qui, consistant en tant de petites parties sont fort difficiles à insérer dans de grandes Masses, il l'a cependant fait par le moyen des voiles déployées, de la fumée, et du corps des Vaisseaux, et par un sage ménagement des jours et des ombres, de sorte que ses Compositions sont souvent aussi bonnes que celles des plus excellents Maîtres.“¹²⁴

An anderer Stelle benennt er zwischen einem *Ecce Homo* von Dycks und einer Geburt Christi von Corregio (*La Notte del Corregio*) die Komposition eines Früchtestilllebens von Michelangelo Campidoglio.¹²⁵ Damit ebnet Richardson von kunsttheoretischer Seite den Weg für Landschaftsbilder, Stillleben und Seestücke in britische Sammlungen von Amateuren und Kennern.

Die Differenz zwischen den Sammlungen von Katholiken und Protestanten markiert den Funktionswandel des Gemäldes in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Die Andachtsfunktion weicht der Unterhaltungsfunktion. Die verschiedenen Einkommensgruppen zeigen hier einen gemeinsamen Trend, der auf einen

¹²⁴ Baudino 2008, S. 82 f.

¹²⁵ A. a. O., S. 76.

universalen Geschmack schließen lässt. Wer die Trends bestimmt und propagiert, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Zeitgenössische Kunstschriftsteller wie Karel van Mander, Samuel van Hoogstraeten oder Gerard de Lairese wenden sich in theoretischen Abhandlungen sowohl an Maler als auch an ein breites Publikum, halten aber an der Hierarchie der Gattungen mit Historienmalerei an der Spitze fest. Doch die große Mehrheit der Sammler kauft Landschaften, Stilleben und Genredarstellungen. Auch die Maler halten sich nicht an die Autoren. Eine Bibliothek wie die des bedeutenden Sammlers Herman Becker weist van Manders *Schilder-Boeck* gar nicht auf. In 200 von Bredius publizierten Künstlerinventaren taucht van Mander lediglich zwölf Mal auf. North kommt zu dem Schluss, dass sowohl das protestantisch-calvinistische Bekenntnis als auch die neue Funktion des Kunstwerks und die soziale Ausweitung der Nachfrage auf Käuferschichten, die nach Gefallen und Erschwinglichkeit kauften, Voraussetzungen für die zurückgehende Bedeutung religiöser Themen und die Bevorzugung anderer Sujets sind. Er erweitert damit die Erklärung der reinen Vorliebe der niederländischen Bourgeoisie für Realismus und Landschaftsmalerei. Zudem werden die Sammlungen im Laufe des 17. Jahrhunderts immer älter, da der Geschmack der Käufer durch die Kunsthändler bewusst auf die alten und teuren Meister gelenkt wird. Damit scheinen Kunsthändler stärker den Geschmack der Käufer beeinflusst zu haben als kunsttheoretische und -historiografische Schriften.

In Großbritannien ist das Kunstsammelwesen bereits im 17. Jahrhundert ausgeprägt. Dabei spielen zwei Faktoren eine wichtige Rolle – nach der Restauration können Briten wieder Reisen in Europa unternehmen und der Bildimport ist nach Aufhebung der puritanischen Gesetze Cromwells wieder gestattet. Vorerst bleibt das Sammeln von Kunst und die Vergabe von Aufträgen, insbesondere für Porträts, aber dem Adel vorbehalten. Die von Richardson aufgestellten und bereits erwähnten Theorien finden im 18. Jahrhundert ein nachhaltiges Echo, teils direkt auf dem Londoner Kunstmarkt, teils in ihrer Wirkung auf spätere Kunstschriftsteller. Im Jahr 1723 wird der sogenannte Roman Club in London gegründet. Drei der Gründungsmitglieder haben unter Richardson studiert: Arthur Pond (Maler und Kupferstecher), George Knapton (Maler und Verleger) und John Dyer (Dichter und Maler). Dieser Club fördert das Selbstverständnis des Künstlers als Gentleman sowie Kenner und Patron der Künste. Der Club wird 1734 teilweise durch die Society of

Dilettanti ersetzt. Um 1730 sind Kennerschaft und Sammeln von Kunstgegenständen bereits so verbreitet, dass Edward Wright von einem „fashionable taste“ spricht. Die Sammler konzentrieren sich vor allem auf italienische Gemälde. Im Zuge von Kolonialisierung und Industrialisierung erstarkt das Bürgertum und der Bedarf an Kunstwerken weitet sich in wohlhabende Schichten aus. Die renommierten Auktionshäuser Sotheby's (1744) und Christie's (1766) werden in London gegründet. Vor allem Christie's spezialisiert sich auf den Handel mit Bildern und der Erfolg des Unternehmens wird maßgeblich von seinem Gründer James Christie beeinflusst.¹²⁶ Neben seiner Eloquenz zeichnet ihn sein Gespür für Öffentlichkeit aus. Die weitläufigen und vornehmen Räumlichkeiten des Auktionshauses in Pall Mall werden von Sammlern und Kennern regelmäßig besucht (Abb. 6). Im März 1773 erwirbt Christie zudem die Lyceum Gallery, welche später für die Präsentation der berühmten Orléans-Sammlung genutzt wird. Der Society of Artists erlaubt er die Nutzung der Galerie für ihre jährlichen Ausstellungen. Einige Jahre zuvor, am 2. Januar 1769, eröffnet Sir Joshua Reynolds die Royal Academy. London wird nach und nach zu einem der wichtigsten europäischen Kunstzentren und James Christie avanciert zu einem international tätigen Händler mit zahlreichen Kontakten, unter anderem zu Jean-Baptiste Pierre Le Brun.

Die Regierungszeit Ludwigs XV. zeichnet sich durch monetäre Stabilität, eine Reduktion der Inflation und ein am Seehandel orientiertes wirtschaftliches Wachstum aus. In deren Folge erhöht sich der Lebensstandard in den Städten und schafft gute Konditionen für den Konsum von Luxusgütern durch ein Anwachsen der städtischen Elite, deren Ausdehnung eine Reihe von Dienstleistungsberufen nach sich zieht.¹²⁷ So steigt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich sowohl die Menge an Verkäufen als auch die Zahl der Kabinette in Paris. Allein zwischen 1750 und 1779 finden in Paris 580 Auktionen statt.¹²⁸ So ist Paris Drehscheibe für den europäischen Handel mit Gemälden aus Italien, den Niederlanden oder Deutschland. Beispielsweise finden die Auflösung des Kabinetts von Baron von Heinecken aus Dresden 1757 sowie der Verkauf nach dem Verlehen des Herzogs von Zweibrücken (1778) in Paris statt. 1766 verzeichnet Hébert 15 Sammlungen,

¹²⁶ Sutton 1966.

¹²⁷ Bailey 2002, S. 17.

¹²⁸ Michel 2002, S. 26.



6 John Bluck, Augustus Charles Pugin, Thomas Rowlandson, *Christie's Auction Room, 1808*, Radierung, handkoloriert, 215 x 265 mm, in: Ackermann's 'Microcosm of London', Platte 6, British Museum, London

1778 zählt Dezallier d'Argenville in seiner *Voyage pittoresque* bereits 29 Sammlungen und 1785 finden in Thiérays Almanach 38 Sammlungen Erwähnung.¹²⁹ Dabei ist d'Argenville selbst nicht nur Kunsthistoriograph, sondern ebenfalls ein ambitionierter Sammler und guter Kunde auf dem niederländischen Kunstmarkt, insbesondere des Händlers Willem Lormier.¹³⁰

Während von staatlicher Seite die Akademie den Geschmack zu lenken versucht, orientiert sich der im 18. Jahrhundert entwickelnde Kunstmarkt an den privaten Vorlieben der Sammler. Der Kunsthändler Gersaint berichtet, dass die italienische Schule aufgrund der großen Formate und ihrer Sujets in Ungnade falle,

¹²⁹ Bailey 2002, S. 16.

¹³⁰ Diesen Hinweis verdanke ich Michael North.

obgleich sie von Seite der Akademie nach wie vor als großes Vorbild gelte.¹³¹ Die Seltenheit von italienischen Gemälden und steigende Preis auf dem französischen Markt können ebenfalls eine Rolle für die Neuorientierung der Sammler gespielt haben.¹³² Zudem besteht unter den Sammlern italienischer Gemälde Unsicherheit hinsichtlich der Echtheit und Zuschreibung. Ein prominentes Opfer derartigen Betrugs ist die Gräfin von Verrue. Gemäß dem Kunsthändler Remy wird ihr von einem Kunsthändler die Kopie eines italienischen Meisters teuer als Original verkauft. Infolgedessen lässt sie sich zur Zusammenstellung ihres Kabinetts von niederländischen Kunsthändlern beraten, die ihr flämische und holländische Werke empfehlen, da Kopien hier leichter zu erkennen seien als bei italienischen Gemälden. Damit habe sie laut Remy den Weg für den Einzug der niederländischen Schule in französische Sammlungen geebnet.¹³³ So hält ab Mitte des 18. Jahrhunderts die traditionelle Verehrung italienischer Alter Meister nicht mehr länger mit den Marktgegebenheiten Schritt.¹³⁴ Ab 1740 etabliert sich das Sammeln von holländischer und flämischer Kunst des Goldenen Zeitalters unter der Pariser Elite.¹³⁵ Auch in der königlichen Sammlung befinden sich Gemälde von Breughel, Wouwerman und Teniers – im Inventar von Versailles sind eine Reihe von Landschaften, Marinestücken, Blumen- und Früchtestillleben unbekannter Künstler gelistet – gleichwohl dienen sie nicht der herrschaftlichen Repräsentation.¹³⁶

Michel äußert sich, Bezug nehmend auf JoLynn Edwards, dass der Erfolg der nordischen Malerei kein Zeichen der Demokratisierung der französischen Gesellschaft sei. Diese habe sich nicht in der Heraufbeschwörung des bürgerlichen Lebens wiedererkannt. Die Zusammenstellung der wichtigsten Sammlungen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeige augenfällig, „que princes ou bourgeois collectionnent en fait le même type de peinture“.¹³⁷ Vielmehr seien die Bilder der nordischen Schule eine leicht zu verschaffende Handelsware gewesen. Die Niederlande bilden eine wichtige Quelle für französische Händler, auch Le Brun unternimmt

¹³¹ Gersaint 1744, S. 5–7.

¹³² Michel 2002, S. 30–32.

¹³³ Remy 1757, S. 2–4. Hierzu auch Pomian 1990, S. 162 f.

¹³⁴ Bailey 2002, S. 19.

¹³⁵ A. a. O., S. 20.

¹³⁶ *Inventaire des tableaux du Cabinet du Roi, placés à la Sur-Intendance des Batimens de Sa Majesté à Versailles, fait en l'année 1784 par l'ordre de Monsieur Le Comte d'Angiviller (1730-1809)*, Bd. 2.

¹³⁷ Michel 2002, S. 30–32 mit einem Zitat aus Edwards 1996, S. 140.

zahlreiche Geschäftsreisen, um von dort Gemälde für den Weiterverkauf in Paris zu erwerben. Die einfachen und angenehmen Sujets haben nach Michel zum Erfolg dieser Schule beigetragen. Darüber hinaus haben Veröffentlichungen wie *La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandais* von Jean-Baptiste Descamps (1753) Kenntnisse über die Schule des Nordens vermittelt. Die Werbung, von der einige Verkäufe profitieren, falle zusammen mit der Verbreitung von Reproduktionen. Dies alles seien Faktoren gewesen, die den Anstieg der Preise begünstigt haben. Dennoch erfahren wir weder etwas über die Motivation der Sammler, noch auf welche Art und Weise die nordische Schule gegenüber der italienischen von den Händlern vermarktet worden ist. Auch bleibt unberücksichtigt, wie die staatliche Seite auf den neuen Geschmack reagiert, die ja weiterhin die italienische Schule und die Historienmalerei als Vorbild des *grand Goût* proklamiert. Sie reagiert nämlich mit der Schließung der Academie St. Luc und Ausstellungsverboten, um die Vormachtstellung der Akademie zu festigen. Michel bemerkt, dass die Verteidiger der italienischen Schule gegen die Anhänger der nordischen Schule eine der prägenden öffentlichen Debatten des 18. Jahrhunderts geführt haben. Aber mit welchen Argumenten wird dieser Diskurs ausgetragen und finden sich darin Übereinstimmungen mit politischen Aussagen? Wenn sich trotz staatlicher Doktrin ein freier Markt ausbildet, der im Prinzip allen Gesellschaftsschichten zugänglich ist, kennzeichnet dies den Beginn eines Liberalisierungsprozesses in Richtung einer demokratischen Gesellschaft. Das Sammeln oder der Erwerb von Kunstgegenständen als Distinktionsmerkmal zwischen den Gesellschaftsschichten wird aufgehoben.

Auch vor dem Hintergrund der Staatskritik können Sammlungswesen und Kunstmarkt sowie die Rezeption der niederländischen und deutschen Malerei bewertet werden.¹³⁸ Landschafts- und Genremalerei werden von staatlicher Seite nicht gefördert. Für die öffentlichkeitswirksame Inszenierung und Legitimation der Vormachtstellung von Monarchie und Kirche sind Historienbilder relevant und werden offiziell anerkannt und in Auftrag gegeben. Aufgrund ihrer prominenten und dominanten Rolle in der Akademie, im Salon und in kunsttheoretischen Schriften ist ihre Verbindung zur Monarchie im öffentlichen Bewusstsein verankert. Dabei bringt nicht nur die italienische, sondern auch die niederländische, deutsche

¹³⁸ Die Staatskritik der Aufklärung und die Forderungen nach Freiheit und Gleichberechtigung weiten sich durch Jean-Jacques Rousseau zu einer generellen Zivilisationskritik aus – mit seiner Idee des Gesellschaftsvertrags als alleiniger Grundlage des Staates entwickelt er ein neues Demokratiemodell.

und französische Schule wichtige Künstler dieser Gattung hervor, die unter königlichem Auftrag gearbeitet haben und im kunsthistorischen Kanon nicht fehlen, darunter Rubens, Porbus, Holbein und van der Meulen. Doch die Schule des Nordens erfährt während der Revolution eine Neubewertung, die nicht zwingend aber doch indirekt an das Sujet des Genre gebunden ist.¹³⁹ Landschaft, Stilleben und Genre stehen thematisch in keinerlei Verbindung zu Monarchie oder Kirche und sind in dieser Hinsicht neutral. Ihren Höhepunkt erlebt diese in Frankreich als niedrigste Gattung eingestufte Malerei in der niederländischen Republik des 17. Jahrhunderts. Aufgrund dieses Bezugs eignet sie sich als Träger einer anti-monarchischen und liberalen Ideologie. Ihre Popularität spiegelt sich in einer steigenden Nachfrage im Pariser Kunsthandel.

139 Siehe S. 72.



II. Le Bruns Aktivitäten im Kunsthandel und im Museum

*„Les connaisseurs ont seuls les lumières nécessaires
pour être employés à la formation du Muséum, et les artistes
ne peuvent et ne doivent pas y concourir.“*¹³⁷

Als ausgebildeter Künstler übernimmt Le Brun 1771 den Kunsthandel seines Vaters. Fortan umfasst seine Tätigkeit das Schätzen von Kunstwerken und Preziosen, die Inventarisierung des Besitzes verstorbener Sammler sowie den Verkauf von Nachlässen mittels Auktionen, zu denen er Kataloge publiziert. Als Vermittler bemüht er sich um neue Kunden. Er ist Berater angesehener Persönlichkeiten mit ihren Sammlungen und etabliert unbekannte Künstler auf dem Kunstmarkt. Zu seiner Arbeit gehört neben dem Verkauf von Gemälden auch ihre Restaurierung, die er als zusätzliche Einnahmequelle nutzt.¹³⁸ Im Zuge der Revolution müssen sich Kunstwerke als Kulturgüter der Nation in einem neuen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Kontext behaupten. Sie sind mehr als Prestige- und Anlageobjekte. Der Kunsthandel zwischen Frankreich und den Nachbarländern erfährt eine Dynamisierung, wie die steigenden Auflagen von Auktionskatalogen bestätigen. Eine wichtige wirtschaftliche Veränderung ist der Abzug des Kapitals durch die Flucht adliger Emigranten, insbesondere nach London und Hamburg. Mit Umsatzeinbrüchen um bis zu 45% verliert die Luxusindustrie in Frankreich ihre wichtigsten Kunden.¹³⁹ Le Brun bleiben zum Vertrieb zwei Möglichkeiten: Neue Interessenten aus dem Bürgertum und der Elite gewinnen, die er mit seiner Publikation erreichen kann oder der Verkauf ins Ausland. Darüber hinaus ist er als *Commissaire-expert* für das entstehende Musée national tätig, das im Laufe seiner Geschichte mehrmals den Namen wechselt. In Schriften und Briefen legt er seine Überlegungen zum neuen Museum dar und liefert Vorschläge, wie diese Institution zu organisieren sei. In

¹³⁷ Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, 1793, S. 6.

¹³⁸ Le Brun erhielt 1780 durch das Hôpital Royal des Quinze-Vingts den Auftrag, zehn Gemälde neu zu bespannen und zu restaurieren. Hierfür verband er sich mit dem Maler Poincelot. Michel (2008), S. 88.

¹³⁹ Fischer 1993, S. 521.



7 Jean-Baptiste Pierre Le Brun, *Selbstporträt*, 1795, Öl auf Leinwand, 131 x 99 cm, Privatsammlung

seiner vielseitigen Tätigkeit als Berater, Verkäufer und Herausgeber übt er Einfluss sowohl auf seine Kunden als auch den Kunstmarkt aus.

Mit seinem bekannten Selbstporträt, das 1795 im Salon ausgestellt wird, präsentiert sich Le Brun dem Pariser Publikum elegant gekleidet, den Oberkörper in Dreiviertelansicht gedreht und dem Betrachter das Gesicht zugewandt (Abb. 7). Sein rechter Arm ruht auf der Oberseite eines hochkant stehenden Folianten, der sich auf einem Holztisch befindet – es ist der zweite Band der *Galerie des peintres* von 1792. Daneben liegt eine weitere von ihm verfasste Schrift mit dem Titel *Réflexions sur le muséum national* (1793). In seiner linken Hand hält er eine Malerpalette mit drei Pinseln. Den rechten kleinen Finger schmückt ein Gemmenring, eine weitere geschnittene Kamee zielt als Brosche seinen weißen Schal. Dunkelgrüne

Samtjacke, weiß gepudertes Haar und schwarzer Chapeau runden das Erscheinungsbild ab. Im abgedunkelten Hintergrund erkennt man einige Kunstobjekte – im oberen linken Bildrand kauert eine altertümliche Skulptur und auf der Leinwand rechts hinter ihm ist eine Zeichnung zu sehen.

Zwei wichtige Anhaltspunkte zum Verständnis des Bildes sind der oben erwähnte Folioband und das Schriftstück. Die in drei Bänden erschienene *Galerie des peintres* bestätigt Le Bruns Kennerschaft auf dem Gebiet der niederländischen und deutschen Malerei. Mit diesem Wissen ist er in seiner Profession als Händler und Berater erfolgreich auf dem Kunstmarkt tätig. In den Überlegungen zum Nationalmuseum hingegen legt er sein Verständnis von Aufgabe und Gestalt eines Museums dar. Er versucht sich mit dieser polemischen Schrift gegen den damaligen Innenminister Jean-Marie Roland de la Platière und die von ihm eingesetzte

Kommission eine Position im Museum zu erkämpfen. Nach seinen Worten solle ein Museum folgendes sein:

„Il [le Muséum] doit être un assemblage parfait de ce que l'art et la nature ont produit de plus précieux, en tableaux, dessins, statues, bustes, vases et colonnes de toute sorte de matières, la plupart antiques; de pierres gravées, médailles, émaux, vases et coupes d'agate, jade, etc.“¹⁴⁰

Mit diesem Selbstporträt möchte Le Brun sich weniger als Kunsthändler, sondern vielmehr als Kenner von Kunstwerken inszenieren, von denen er auf dem Bild umgeben ist. Auf die Malerei verweist die mit verschiedenen Ölfarben versehene Palette und die Pinseln in seiner Hand, mit denen erste Striche auf der Leinwand vorgenommen wurden, was sein praktisches Wissen in der Anfertigung und Restaurierung von Gemälden bezeugen soll. Die Bücher belegen seine intellektuelle und wissenschaftliche Beschäftigung mit Kunst. Links hinter ihm ist eine antike Statue zu sehen, und als Schmuck trägt er antike Gemmen. Das Bild teilt sich in zwei Bereiche, zwischen denen sich Le Brun als Vermittler befindet, zu seiner linken Hand die Praxis der Künste, zu seiner rechten Hand die Theorie. Sein Selbstbildnis stellt Le Brun vom 2. Oktober bis 6. Dezember 1795 im großen Salon des Museums aus.¹⁴¹ Neben seinen kritischen Publikationen, die bis dato über das Museum erschienen sind, stellt er sich dem Pariser Salonpublikum mit diesem Selbstporträt vor. Bezug nehmend auf seine Tätigkeiten für das Museum, inszeniert er sich auf dem Bild als dessen würdiger Leiter – als Kenner der Kunst.

Expertise und Auktionen

Wie sein Vater Pierre Le Brun pflegt auch der Sohn Handelsbeziehungen in die Niederlande. Er reist entweder selbst dorthin, um Ankäufe von Gemälden zu tätigen, oder entsendet Unterhändler. Bereits 1774 beginnt er seine Tätigkeit auf

¹⁴⁰ Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national*, 1793, S. 5.

¹⁴¹ Camus 2000, S. 397. Verweis auf das *Livret du Salon*, t. XXXVIII, 1871. Am 5. Oktober (13. Vendémiaire) schlägt Napoleon an der Seite von Barras einen royalistischen Putsch in den Straßen von Paris nieder. Dies ist ausschlaggebend für den schnellen Aufstieg des Generals Bonaparte. Nach seinem Feldzug in Italien 1796/97 gelangen zahlreiche Werke in das Museum in Paris, mit deren Inventarisierung Le Brun betraut wird.

dem britischen Markt.¹⁴² Blättert man durch die zahlreichen Auktionskataloge, die Le Brun während seiner Tätigkeit als Kunsthändler publiziert hat, findet man Gemälde aller Gattungen und Epochen, Grafiken, Zeichnungen, Kunsthandwerk, Möbel, Uhren und so fort. Als Kunstkenner wird er bei Auflösung des Besitzes nach Todesfällen konsultiert.

Ein Schwerpunkt seiner Expertise liegt auf niederländischer Kunst – die von ihm verlegten Reproduktionsgrafiken und nicht zuletzt die dreibändige *Galerie des peintres* zeugen davon. Le Brun stellt auch Sammlungen zusammen, unter anderem im Auftrag des Amerikaners Robert Codman oder des Kardinals Fesch. Zudem steht er im Dienst berühmter Amateure wie des Herzogs von Orléans oder des Grafen von Artois, die ihn zur Bewahrung und Erweiterung ihrer Sammlungen engagieren. Ein weiterer wichtiger Kunde ist der Graf von Vaudreuil. Dieser beauftragt Le Brun 1784 mit dem Verkauf seiner italienischen, flämischen und holländischen Gemälde, um eine neue Sammlung mit Gemälden der alten und modernen französischen Schule aufzubauen.¹⁴³

Bailey konstatiert, dass Le Brun den wachsenden Markt für französische Kunst nicht in gleichem Maß ausgeschöpft habe wie für holländische oder flämische.¹⁴⁴ Generell sei die französische Kunst geringer beachtet worden, denn auch in Auktionskatalogen erschienen französische Werke an letzter Stelle.¹⁴⁵ Er erklärt, Paillet und Le Brun würden mit ihrer Einstellung zur modernen Kunst beide dem Konservatismus einer früheren Generation von Kunsthändlern anhängen. Drei Umstände sprechen allerdings gegen diese Aussage. Bis zu ihrer Aufhebung 1793 kontrolliert die königliche Akademie die zeitgenössische Kunstproduktion. Bis zu diesem Zeitpunkt können Kunsthändler nicht frei auf dem Markt agieren. Initiativen privater Kunsthändler, alternative Ausstellungen zeitgenössischer Kunst auszurichten, werden 1777 durch ein Verbot des *Surintendant des Bâtiments du Roi* verhindert.¹⁴⁶

¹⁴² Bailey 1984, S. 38.

¹⁴³ Camus 2000, S. 285–290.

¹⁴⁴ Bailey 2002, S. 17 f. „Lebrun remained attached to the traditional hierarchy of the schools, in which old masters from abroad were always given precedence over French painting, with the latter appearing in last place. [...] He did not exploit the growing market for French art with any of the imagination that he had shown in resurrecting lesser-known members of the Dutch and Flemish schools.“

¹⁴⁵ Das Entstehen einer geringen Zahl von Sammlungen, die nicht nur der französischen Schule im Allgemeinen, sondern moderner französischer Kunst im Besonderen gewidmet ist, kann laut Bailey als eine Manifestation des patriotischen Gefühls gesehen werden, das alle Aspekte der französischen Kultur von den mittleren Dekaden bis ins 18. Jahrhunderts durchdringt.

¹⁴⁶ Ebd.

Künstler der Akademie wiederum erhalten staatliche und private Aufträge oder werden von Gönnern finanziell unterstützt, so dass ihre Werke in der Regel nicht für den Auktionshandel verfügbar sind. Erst die Aufhebung der Akademie hat existenzielle Folgen für diejenigen Künstler, die vormals unter ihrer Patronage gearbeitet haben und nach 1793 neuen Arbeitsbedingungen ausgesetzt sind. Deshalb übernehmen Folgeeinrichtungen wie die *Commune générale des arts* teilweise die Aufgaben der Akademie, beispielsweise die Organisation von Ausstellungen sowie staatliche Auftragsvergaben an Künstler, die nun anstelle der Monarchie die neue Republik mit ihren Werken preisen sollen. Kunsthändler orientieren sich an dem aktuellen Angebot und der Nachfrage auf dem freien Kunstmarkt. Gefragt sind bei Sammlern flämische und holländische Maler des 17. Jahrhunderts, wie Verkaufszahlen und Preise belegen.¹⁴⁷ Kunstliebhaber begeistern sich weniger für den kühlen Klassizismus als vielmehr für stimmungsvolle Genreszenen oder Landschaften, deren Reiz in der feinen Ausführung und Stimmung liegt. Kaufverträge über zeitgenössische Werke werden entweder direkt zwischen Künstlern und Käufern oder über einen Vermittler ausgehandelt, seltener dienen öffentliche Auktionen als Handelsplätze neuer Werke. Sie beziehen ihre Objekte vorwiegend aus Sammlungen und bieten damit in der Regel Werke älteren Datums an, wie das oben genannte Beispiel des Grafen von Vaudreuil bezeugt. Allerdings erwirbt Le Brun für benannten Grafen auch Gemälde der französischen Schule. Die Kataloge zum Nachlassverkauf Le Bruns aus dem Jahr 1814 verzeichnen neben niederländischen und italienischen ebenso französische Künstler wie Poussin, Greuze, Boucher, Fragonard, Bourdon, Girodet-Trioson, Hue, Lagrenée, Loir, Ménageot, Vigée Le Brun oder Rigaud.¹⁴⁸ Gegen den vorgeworfenen Konservatismus Le Bruns spricht als dritter Grund die Öffnung seiner Räume für junge zeitgenössische Künstler, die er in seiner Galerie bereits im Revolutionsjahr 1789 ausstellen lässt, während das Machtgebäude der Akademie einzustürzen beginnt. Dass zeitgenössische französische Kunst in Auktionskatalogen an letzter Stelle erscheint, liegt an der chronologischen Sortierung nach Schulen. Dieses Modell der Kunstentwicklung ab der Frühen Neuzeit, bekannt durch Vasaris Viten und seine Interpretation einer Renaissance der Künste durch die italienischen Meister des Trecento, spiegelt sich in dieser Aufteilung. Sämtliche

¹⁴⁷ Siehe S. 149.

¹⁴⁸ GPI, Auktionskatalog Le Brun, Verkauf vom 26. Mai 1814, Lugt Nr. 8523.



8 Robert Daudet, *Stubenszene*, nach Adriaen van Ostade, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Le Brun* (1792/96) Bd. 1, 1789, Radierung, 209 x 155 mm

Auktionskataloge beginnen mit der italienischen und enden mit der französischen Schule und ihren zeitgenössischen Künstlern.¹⁴⁹ Bailey sieht den Grund für diese Sortierung in der wirtschaftlichen Situation mit den höchsten Preisen für italienische Meister.¹⁵⁰ Doch Auktionskataloge des 18. Jahrhunderts orientieren sich an Galeriewerken, diese wiederum am Geschmack der obersten Gesellschaftsschicht des Ancien Régime. Nicht die Preise sind also ausschlaggebend für diese Sortierung, sondern die Kataloge folgen dem traditionellen Aufbau kunsthistorischer Schriften und übernehmen die seit Vasari etablierte Hochschätzung der italienischen Schule. Die Preise resultieren schließlich aus Angebot und Nachfrage. Bereits während seiner ersten Jahre als Kunsthändler erwirbt und verkauft Le Brun zudem Gemälde

¹⁴⁹ Beispiele wären der Auktionskatalog von Chariot (1773) mit Hubert Robert, Simon Mathurin Lantara und Augustin Aubert zum Schluss oder der *Catalogue raisonné* von Regnault zum Verkauf der Sammlung François Basans mit Carle van Loo und Joseph Vernet als Vertreter der französischen Schule.

¹⁵⁰ „Thus, the ordering of the sales catalogues continued to reflect the economic realities of a market that had formerly placed the highest premium on Italian old masters of assured authenticity, but which increasingly came to value Dutch and Flemish cabinet painting, whose prices reached staggering levels during the 1770s and 1780s.“ Bailey 2002, S. 17 f.

spanischer Künstler, vor allem von Murillo, Ribera und Velázquez, die schon seit dem 17. Jahrhundert in französischen Sammlungen vertreten sind. Aus der Sammlung des Prinzen von Conti erwirbt er 1777 ein Gemälde Murillos und 1782 ein weiteres für Ludwig XVI.¹⁵¹ Seine Kenntnis der spanischen Schule beweist er im Februar 1813 als Experte für den Verkauf von Werken Zurbaráns, Murillos und weiterer Künstler in Paris.¹⁵²

Im Dezember 1789 offeriert Le Brun aus Geldnöten dem britischen Händler Noël Desenfans 18 Gemälde seiner Privatsammlung zum Verkauf.¹⁵³ Lange Zeit hätten diese seine Galerie geschmückt. Sie stammen von französischen, italienischen und niederländischen Künstlern verschiedener Epochen, darunter ein Bacchanal von Nicolas Poussin, für das Le Brun 20000 Livres verlangt, *Der barmherzige Samariter* von Rembrandt und eine Stubenszene von Adriaen van Ostade, die sich als Reproduktionsgrafik in der *Galerie des peintres* befindet (Abb. 8). Im Jahr 1791 löst Le Brun schließlich die komplette Sammlung seines umfangreichen Privatbesitzes auf – bestehend aus Gemälden, Skulpturen, Antiquitäten, Porzellan, Gemmen, Möbeln, Zeichnungen, Druckgrafiken, Büchern und Objekten der Naturgeschichte.¹⁵⁴ Insgesamt werden 1130 Kunstwerke angeboten sowie 262 Bücher und 492 Objekte zur Naturgeschichte. Der Verkauf erstreckt sich über mehrere Wochen, beginnend mit Gemälden und Skulpturen vom 11. bis 23. April, den ägyptischen, etruskischen, griechischen und römischen Antiquitäten vom 27. bis 30. April, den Zeichnungen vom 2. bis 4. Mai sowie den Büchern vom 5. bis 8. Mai.¹⁵⁵ Im Auktionskatalog werden auch zwei Gemälde zum Verkauf angeboten, die Le Brun in seinem Galeriewerk als Reproduktionsstich aufgenommen hat, darunter eine

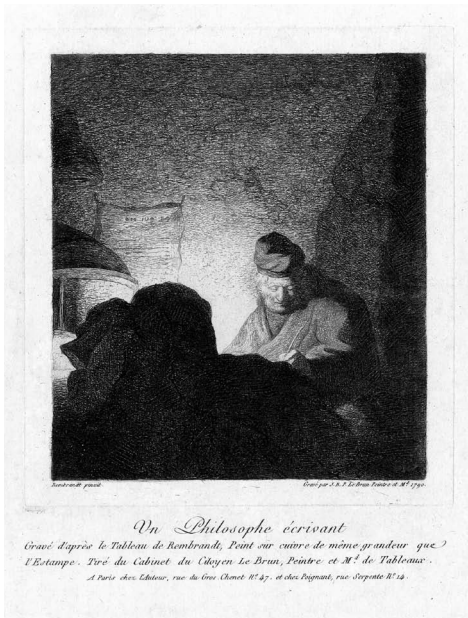
151 GPI, Auktionskatalog Conti (Händler: Remy), Verkauf vom 29. April 1777, Lugt Nr. 2671. Das Gemälde befindet sich heute in Birmingham, Barber Institute of Fine Arts. Auktionskatalog Sainte-Foix, Verkauf vom 22. April 1782, Lugt Nr. 3411. Dieses zweite Gemälde ist nun im Musée du Louvre, Paris.

152 Der Verkauf dieser erstklassigen Sammlung von Gemälden, die zuvor im Besitz von Le Brun, Legrand, Laneuville und Levrat waren, fand vom 2. bis 11. Februar statt. Siehe Getty Provenance Index, Lugt-Nr. 8291, Auktionskatalog F-423.

153 Dulwich College, MS No. XVI, 6. J. B. P. Le Brun to N. J. Desenfans; Paris, 14 Dec. 1789. f 13.

154 Le Brun, *Catalogue d'objets rares et curieux du plus beau choix, provenant du Cabinet de M. Le Brun*, 2 Bde., Paris, London, Brüssel, Amsterdam 1791.

155 Die Verkaufstermine sowie Reihenfolge der Objekte befindet sich auf den letzten Seiten des zweiten Bandes hinter dem Katalog zur Naturgeschichte. Le Brun, *Seconde Partie du Catalogue*, Paris, 1791.



9 Jean-Baptiste Pierre Le Brun nach Rembrandt van Rijn, *Un Philosophe écrivant* (Philosoph bei Kerzenlicht), 1790, Radierung, 176 x 158 mm, in: Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Le Brun (1792/96)

Landschaft von Cornelis Huysmans und den *Philosophen* von Rembrandt (Abb. 9).¹⁵⁶ Unter den Büchern befindet sich die *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert, philosophische Schriften, darunter Diderots *Principes de la Philosophie morale* sowie die kompletten Werke von Voltaire, Montesquieu und Rousseau, des weiteren Bücher zur Theologie, Naturgeschichte, Medizin und Kunst.¹⁵⁷ Die Stücke dieser einzigartigen Sammlung, die er im Laufe seiner zwanzigjährigen Tätigkeit zusammengestellt hat, belegen Le Brun's Interesse für das Geistesleben und seine Leidenschaft für Kunst. Im Vorwort äußert er sich nur andeutungsweise zum Motiv des Verkaufs: „Il est des momens pénibles, des circonstances difficiles, où l'on ne pense plus aux privations que l'on est forcé de s'imposer, et où l'on se décide volontiers aux sacrifices dont on se croyoit le moins capable, et qu'on pouvoit le moins prévoir.“¹⁵⁸ Bereits im

Oktober 1789 haben Le Brun's Ehefrau Elisabeth Vigée und die gemeinsame Tochter Jeanne Julie Louise Le Brun aufgrund der politischen Ereignisse Frankreich verlassen. Die Unsicherheit bezüglich seiner Position als Ehemann der Royalistin Vigée Le Brun, die 1794 zur Scheidung führt, finanzielle Probleme sowie seine neue Tätigkeit für das Museum mögen Gründe für den Verkauf gewesen sein. So kommt es, dass

¹⁵⁶ Le Brun, *Catalogue d'objets rares et curieux du plus beau choix*, 1791. Huysman: Los-Nr. 135 vom 16.4.1791. Rembrandt: Los-Nr. 56. „L'intérieur d'une Chambre où l'on voit un Philosophe occupé à écrire. Il est éclairé par une lumière cachée. Il a la tête couverte d'une toque et est enveloppé d'un manteau. Sur la droite un globe terrestre, une imprimerie attachée contre la muraille, et autres accessoires, enrichissent ce petit tableau qui est du plus grand effet, et d'une belle harmonie. Nous l'avons gravé nous-mêmes dans notre ouvrage des maîtres Flamands, Hollandois et Allemands. Il paroitra avec le texte.“ Siehe auch S. 191.

¹⁵⁷ A. a. O., Kat. Nr. 33. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, par une Société de gens de lettres, mis en ordre par Diderot et d'Alembert. Paris, Briasson, 1751, et suiv. 33 vol. in-f^o. fig. compris le Supplément.; Nr. 34. *Principes de la Philosophie morale ou Essai sur le mérite et la vertu*, par Diderot. Amsterdam, 1745, in-8^o. mar. citron.; Nr. 196. *Œuvres de Montesquieu*, Amst. (Paris) 1758, 3 vol. in-4^o. v. marb. fil.; Nr. 197. *Collection complète d'Œuvres de Voltaire*, avec des figures de Gravelot, Genève, 1768, et suiv. 30 vol. in-8^o.; Nr. 199. *Collection complète des Œuvres de J. J. Rousseau*, avec des fig. de Moreau le jeune, Londres, 1774, douze vol. in 4^o. éc. fil.

¹⁵⁸ A. a. O., *Avertissement* S. ij.

Le Brun seine Räumlichkeiten in der rue du Gros-Chenet, den Ausstellungs- und Verkaufssaal in der rue de Cléry sowie seinen Garten mit den großen Vasen aus Granit dem Publikum öffnet, um seine eigene Sammlung zum Verkauf anzubieten.

Die Galerie des Kunsthändlers

1785 beauftragt Le Brun den Architekten Jean-Arnaud Raymond mit dem Neubau eines Wohnhauses entlang der rue du Gros-Chenet, welches an das bereits von ihm, seiner Frau, dem Marquis de Pezay sowie dem Maler François-Guillaume Ménageot bewohnte hôtel Lubert in der rue de Cléry anschließt.¹⁵⁹ Le Brun lässt hier für seine Sammlung eine private Galerie mit Oberlicht errichten. Sie ist mit ionischen Säulen geschmückt und endet in einem halbkreisförmigen Saal (Abb. 10). An den Wänden befinden sich niedrige Bücherschränke mit Intarsienarbeiten, die freien Wandflächen sind für Gemälde reserviert. Die Deckenwölbung ist bis zur verglasten Fläche mit Grisailen ausgestattet, ebenso die Wände des halbkreisförmigen Raums. Im ehemaligen hôtel Lubert wird ein geräumiger Saal für Verkäufe eingerichtet. Nach einer Beschreibung Dulaures misst er 43 Fuß Länge, 31 Fuß Breite und 20 Fuß Höhe, ohne die ihn umgebenden Flure und Galerien. Auch hier findet sich ein Oberlicht. Neben Alexandre Paillet und François Basan, die ebenfalls repräsentative *hôtels* besitzen, gehört Le Brun einer neuen Händlergeneration an – den sogenannten *Marchand-entrepreneur* – die eine innovative Form des Kunsthandels etablieren.¹⁶⁰ Wilhelm von Wolzogen berichtet in seinem Reisetagebuch, er habe mit Reinewald Le Brun in der rue de Cléry besucht.¹⁶¹ In dem großen Saal, der mit Galerien umgeben sei, würden die öffentlichen Ausstellungen für die Auktionen abgehalten, für die Le Brun 10% [Provision] berechne. Dafür müsse sich der Verkäufer um nichts sorgen – man suche bei ihm die Bilder aus, hänge und nummeriere sie, gebe einen Katalog heraus, schalte Anzeigen und bezahle Assistenten für Ausstellung oder Verkauf, bestelle Notar, Amtsdienner, Sekretär und so fort. Man kümmere sich um die Ausleuchtung, die Bezahlung, kurz gesagt um alle wichtigen

¹⁵⁹ Gallet 1960, S. 275–287.

¹⁶⁰ Michel 2008, S. 45–50.

¹⁶¹ Wolzogen 1998, Tagebucheintrag vom 20. März 1790, S. 146 f.

Details. Wolzogen gibt auch Einblick in die Vorbereitung einer Auktion. Er schreibt: „Quand c'est une vente des tableaux, les galeries disparaissent derrière une tenture verte – et les peintures y sont acchrochées.“¹⁶²

Der große Verkaufssaal in der rue de Cléry dient also der Präsentation von Sammlungen vor Auktionen sowie als Ausstellungsraum für Werke zeitgenössischer Künstler. Le Brun übernimmt die komplette Organisation der Ausstellungen und Verkäufe mit einer Reihe von Mitarbeitern und Helfern, wie Wolzogen beschreibt. Damit setzt er als professioneller Kunsthändler einen Maßstab, der sogar für das entstehende Museum hinsichtlich Ausleuchtung, Restaurierung und Präsentation von Kunstwerken vorbildhaft wirkt. Gemäß Heim habe Le Brun mit Ausstellungen in seiner Galerie zum gesellschaftlichen Umbruch beigesteuert, indem er das Monopol der Akademie verletzte.¹⁶³ Quatremère de Quincy's Kritik am Monopol und der Zäsur der Akademie bestätigt diesen wichtigen Punkt, wenn er sagt: „... il tyrannise tous les goûts.“¹⁶⁴ Beispielsweise untersagt d'Angiviller als *Surintendant des Bâtiments du Roi* die Ausstellung von Jacques Louis Davids systemkritischen Historienbild *Brutus* – es wird erst nachträglich im Salon des Jahres 1789 aufgenommen.¹⁶⁵ Der Salon von 1789 bietet lediglich Akademikern und Zugelassenen die Möglichkeit, Werke auszustellen. Wie in den Jahren zuvor überwacht die Akademie Redaktion und Druck des Begleithefts (*Livret*) mit dem Titel *Explication des Peintures, Sculptures et Gravures des Messieurs de l'Académie Royale dont l'Exposition a été ordonnée, suivant l'intention de Sa Majesté, par M. le Comte de La Billarderie d'Angiviller*. Die Werke werden in die Kategorien Malerei, Skulptur und Druckgrafik aufgeteilt. Die Künstler sind klassifiziert nach Reihenfolge ihres Rangs in Rektoren, Professoren, Assistenten der Professoren, Akademiker und Zugelassene.¹⁶⁶ Das Begleitheft zum

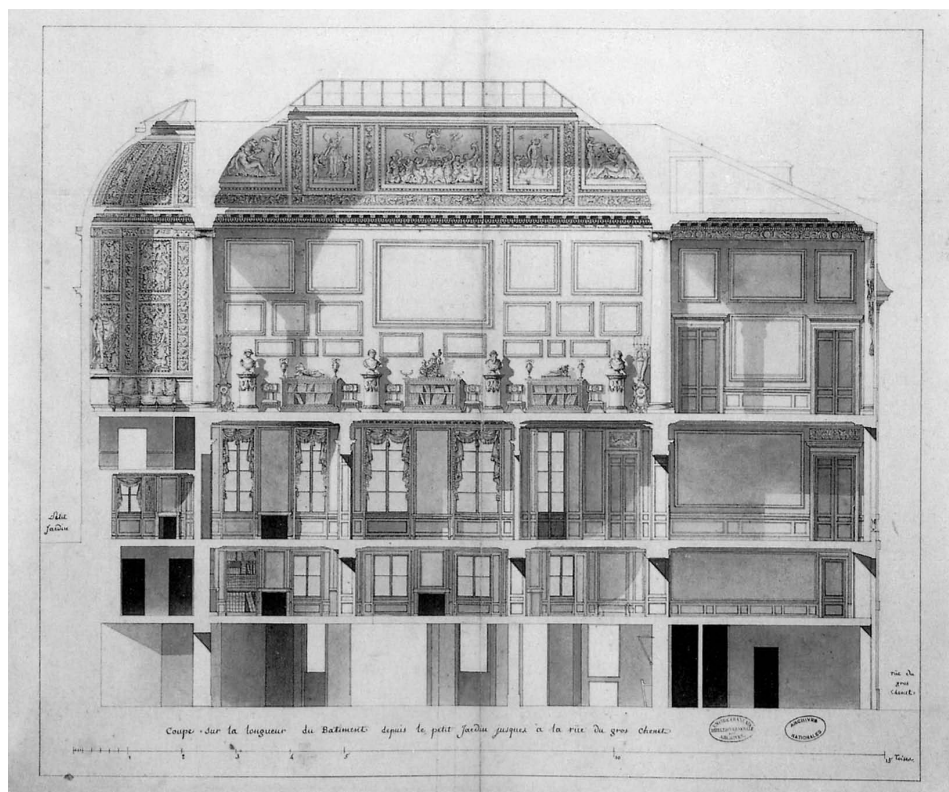
¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Heim 1989, S. 15.

¹⁶⁴ *Seconde suite aux considérations sur les arts du dessin*, 1791, dans E- et J. de Goncourt, *La Société française*, Paris, 1864, S. 333. „Il existe encore une souveraineté d'artsites connue sous le nom d'Académie royale de peinture et sculpture; son régime intérieur semble démocratique, mais il l'est comme celui de l'aristocratie de Venise. Despenseur unique de toutes les gloires, propriétaire exclusif de tous les privilèges d'honneur, de tous les moyens de réputation, de tous les encouragements publics, il force tous les talents à briguer sa faveur, il tyrannise tous les goûts, maîtrise toutes les dispositions et dirige impérieusement vers lui toutes les inclinations ...“

¹⁶⁵ Der vollständige Titel dieses Gemäldes lautet „Brutus, Premier consul, de retour dans sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la liberté romaine“, 1789, Öl auf Leinwand, 323 x 422 cm, Musée du Louvre, Paris.

¹⁶⁶ C. D., t. XVI, 409, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb425599516> (14.12.2012) sowie C. D., t. XVI, 408, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42555129v> (14.12.2012).



10 Querschnitt der Galerie Le Bruns in der rue du gros Chenet, ca. 1780, Paris, Archives nationales

Salon des Jahres 1789 verzeichnet 350 Werke. Es überwiegen Gemälde der Gattung Historie mit antikem oder religiösem Sujet. Auch eine Reihe von Bildnissen bekannter Persönlichkeiten finden sich sowie einige heroische Landschaften, Marinebilder und Stillleben als Vertreter der niedrigsten Gattung. Die Antike ist bereits vor der Revolution durch Ausgrabungen in Griechenland und Italien wieder in den Fokus gerückt. Archäologische Entdeckungen von Pompeji und Herculaneum Mitte des 18. Jahrhunderts fördern die Entstehung von Werken mit antiken Bezügen – unter anderem das *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen* (1762) und die *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) von Johann Joachim Winckelmann. Unter dem Einfluss derartiger Publikationen erneuert die Académie de peinture

ihre Wettbewerbsthemen, indem sie anstatt biblischer Sujets nun griechische oder römische Geschichten vorschlägt.

Le Brun indes bietet seine Räumlichkeiten Schülern und Amateuren der Malerei an, die – wie er selbst einst – auf der Place Dauphine ausstellen und denen er nun einen wettergeschützten Raum für ihre Exponate zur Verfügung stellen kann. Er äußert sich zur Ausstellung wie folgt:

„Le desir d’être utile a un art que j’aime et au quel j’appartiens depuis mon enfance m’a fait naître une idée. Les jeunes artistes de l’un et de l’autre sexe qui veulent recueillir des avis et des encouragements sur leurs tableaux et sur leurs dessins sont dans l’habitude de les exposer tous les ans a la place Dauphine au risque de les voir gater par la poussiere, par la pluie ou par quelque autre accident plus redoutable encore. J’ai pensé que la grande salle que j’ai fait construire rue de clery n° 96 leur offrirait un local assez vaste, beaucoup plus commode, exempt surtout des inconveniens attachés a une exposition faite en plein air. Si cette idée est accueillie et approuvée par toutes les personnes qu’elle peut interesser, j’aurais doublement a me feliciter et je m’empresserai de répondre à la confiance dont on aura honoré mon zele.“¹⁶⁷

Junge Künstler sollen ihre Werke dem Publikum präsentieren und verschiedene Meinungen von Amateuren und Interessierten zu ihren Exponaten sammeln. Sie können sich nicht nur über bessere Ausstellungsbedingungen für ihre Gemälde freuen, sondern über eine Aufwertung ihrer Arbeiten durch eine Präsentation in einem modernen Saal mit Oberlicht. Darüber hinaus stehen ihnen im Gegensatz zur eintägigen Ausstellung auf der Place Dauphine nun vier Tage zur Verfügung. Diese für die zeitgenössische Kunst wichtige Gegenausstellung zum Salon des Jahres 1789 stellt einen Akt der Befreiung von einer repressiven Überwachung der Kunstproduktion seitens der Akademie dar.¹⁶⁸ Ausgewählte Exponate werden in einer

167 *Avertissement de Mr Lebrun, marchand de Tableaux (Note proposant de substituer à la place Dauphine la salle qu’il avait fait construire pour les expositions)*, 1788. C. D., t. XVI, 407, S. 9. Zitiert nach dem Manuskript unter <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42555083c> (24.11.2012).

168 Diese Ausstellung widerlegt die Aussage von Chaudonneret, die sagt: „The first commercial galleries devoted to modern paintings opened in the 1840s, but the art market truly began to develop during the Second Empire, and it was from this time on that dealers began to play a decisive role in the art world.“ Chaudonneret, Marie-Claude, *The Birth of the modern art market in France*. In: *International Auctioneers*, Autumn 2010, S. 4–7. Zwar widmet sich Le Brun nicht ausschließlich der zeitgenössischen Kunst, aber er präsentiert in seiner Galerie zeitgenössische Künstler. Zudem spielen Kunsthändler schon vor dem zweiten Kaiserreich eine entscheidende Rolle in der Kunstwelt, wie diese Abhandlung belegt.



11 Simon Alexandre-Clément Denis, *Landschaftsstudie mit Sonnenuntergang nahe Roms*, 1786–1801, Öl auf Papier, 33,8 x 38,7 cm, Getty Museum, Los Angeles

Kritik des Jahres 1789 zur Ausstellung in der rue de Cléry besprochen, die einige Namen und einen Eindruck vom Themenspektrum liefert.¹⁶⁹

Der Kritiker betont den Vorteil eines trockenen und geschützten Raums im Gegensatz zur Unordnung der von Amateuren gemiedenen öffentlichen Place Dauphine und lobt diese hervorragende Ausstellung, die junge Künstler ermutigt und ihren Wetteifer anheizt. Insgesamt bespricht er siebzehn Künstler und vier Künstlerinnen und beleuchtet ihre Werke kritisch. Unter ihnen befinden sich Simon Denis, Nanine Vallain, eine Schülerin von Jacques Louis David, Joseph Benoît Suvée, Pierre François Delauney, François Duval, Barthélemy Enfantin sowie Philippe Quévanne.

¹⁶⁹ *Exposition des tableaux, desseins, &c. des élèves et amateurs de la peinture depuis le jeudi 18 jusqu'au dimanche 21 juin 1789, rue de Cléry, d'après Duplessis*, C. D., t. XVI, 408, p. 13. URL <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42555129v> (24.11.2012). Erschienen auch im *Mercure de France*, Ausgabe Samedi 4 Juillet 1789, S. 33–40.

Landschaften sind vertreten durch Denis, Sarrasin und Duval, Marinebilder durch Cazin sowie Porträts durch Dreling, Vallin, Delauney, Jules und Masson. Insbesondere Simon Denis ist ein wichtiger und von Le Brun protegierter Landschaftsmaler. Mit dessen Unterstützung begibt Denis sich 1786 auf eine Studien-Reise nach Italien. Auf wiederholten Exkursionen in die Gegend von Tivoli fertigt er zahlreiche Öl-Studien nach der Natur (Abb. 11), in denen er die Entwicklung der Landschaftsmalerei voraus nimmt. Parallelen zu seinen Arbeiten erkennt man in Werken der Schule von Barbizon, besonders bei Camille Corot.

Sind im Salon vornehmlich Historienbilder ausgestellt, so überwiegen in Le Bruns Galerie Sujets der „niedereren Gattung“. Dies mag zum einen mit der freien Themenwahl zusammenhängen, zum anderen mit der Ausrichtung am Publikum. Obgleich die zahlreichen Landschaftsbilder apolitisch sind, so ist es eine Gegenausstellung zum Salon nicht. Michel verweist zustimmend auf Edwards, dass die Hinwendung zur niederländischen Malerei kein Zeichen der Demokratisierung der französischen Gesellschaft sei, die sich in den Darstellungen bürgerlichen Lebens wiedererkenne. Dabei berufen sich beide auf die Aussage, „que princes ou bourgeois collectionnent en fait le même type de peinture“.¹⁷⁰ Die Verwendung des Wortes „Demokratie“ ist im Zusammenhang mit einer Identitätsstiftung durch Bildsujets etwas irreführend.¹⁷¹ Das Sammeln von niederländischer und explizit der Landschafts- und Genremalerei belegt, dass sich verschiedene Gesellschaftsschichten in einem Marktsegment bewegen und ein heterogenes Publikum einen homogenen Geschmack hat, welches sicherlich kein Zeichen einer Demokratisierung ist. Doch die Ausstellung Le Bruns stellt sowohl einen Schritt zur Aufhebung der Privilegien einer bestimmenden Klasse dar, als auch zur Liberalisierung des Ausstellungswesens. Diese Schau mit Künstlern ohne akademischen Titel und Werken jenseits des akademischen Kanons stellt eine wichtige Opposition zum Salon dar. Zwangsläufig unterscheiden sich die Themen der „freien“ Künstler von den Akademikern. Wie der Kritik zu entnehmen ist, sind die Landschafts- und Genrebilder und auch die Porträts die wichtigsten Gattungen dieser Ausstellung. In einer Gegenausstellung zum Salon stehen diese Sujets folglich in Verbindung mit den republikanischen

¹⁷⁰ Michel 2002, S. 30–32 und Edward 1996, S. 140 f.

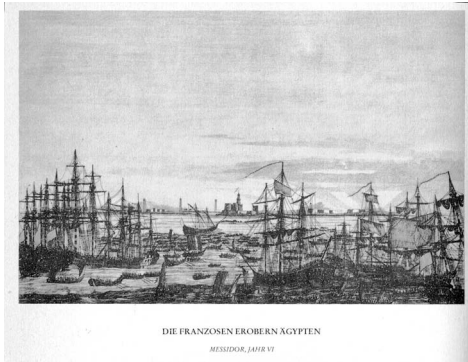
¹⁷¹ Blisniewsky verweist in diesem Punkt auf Hecht und dessen Feststellung, dass viele Maler des 19. Jh. niederländische Gemälde schätzten, da sie eine „demokratische Alternative zur Kunst von Kirche und Staat, mit Bürgern und Bauern in der Hauptrolle“ waren. Blisniewsky 2009, S. 187–193.

Idealen der Freiheit und Gleichheit – so wie die Bildgattung Historie in Verbindung mit Monarchie und Salon steht. Diese unabhängige Ausstellung besitzt demzufolge eine politische Dimension, die mit den jeweiligen Bildgattungen in Bezug gesetzt werden kann. Das Porträt nimmt hierbei eine Sonderstellung ein, da es, je nach gesellschaftlichem Status der Dargestellten, sowohl in der Galerie Le Bruns als auch im Salon anzutreffen ist. Nicht die Identifikation mit dem Sujet ist also ausschlaggebend für die Rezeption von Genre- oder Landschaftsmalerei, sondern der sozial-psychologische Kontext, in dem diese Themen stehen oder gesetzt werden, sei es durch eine Ausstellung oder durch Schriften wie der *Galerie des peintres*.

Was sich während der oben beschriebenen Ausstellungen in Le Bruns Galerie des Jahres 1789 abzeichnet, ist die Diskussion um den sozialen Nutzen der Genre- und Historienmalerei. Le Brun äußert sich hierzu in einem Aufsatz aus dem Jahr III der Republik (1795).¹⁷² Er beschreibt darin seine Vorstellung von einem Aufschwung der Kunst durch öffentliche Aufträge, bei denen Künstler dem Vaterland dienliche Bilder erstellen. Nicht nur die Malerei, auch die Bildhauerei, Architektur, Druckgrafik, Medaillen, Münzen, Steinschnitte, Fresko- und Mosaiktechniken müssten von staatlicher Seite gefördert und in den Dienst der Republik gestellt werden. Dabei stellt er Historienmalerei und Genremalerei einander gegenüber und konstatiert, die Motive der Französischen Revolution, die Kleidung, Stärke und Tugenden der Brüder seien keine Historienbilder im akademischen Sinn, sondern Genrebilder. Das Genre zeige bildhaft die Kostüme jeder Zeit, jeden Ortes und jeder Epoche, es falle jedem ins Auge und spreche alle Menschen an. Der Künstler bedürfe keiner raffinierten Allegorien, die man nicht immer mühelos entschlüsseln könne und welche einige Maler rätselhaft verwenden. Deshalb seien die Genremaler wichtig.¹⁷³ Die Nützlichkeit der Genremalerei erkennt bereits Diderot, der vor allem die Vermittlung ihrer moralischen Werte hervorhebt. Le Brun aber geht es um die generelle Bedeutung von historischen, imaginierten im Vergleich zu zeitgenössischen, revolutionären Themen. Dabei stellt er die Genremalerei auf die gleiche Ebene wie die Historienmalerei. Die zeitgenössische Kunst müsse die Taten und Menschen so zeigen, wie sie sind, also ohne antikes Gewand, ohne idealisierte Körper, ohne Allegorie, sondern alltäglich und für das Volk verständlich. Damit hebt er die von

¹⁷² Le Brun, *Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure*, Paris, an III.

¹⁷³ A. a. O., S. 9



12 Die Franzosen erobern Ägypten, in: Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française

der Akademie einst gesetzte Gattungshierarchie auf. Die Anforderungen an die Malerei der Revolutionszeit im Sinne von Le Bruns Argumentation bestehen somit in der Darstellung der aktuellen politischen Ereignisse ohne antikes Gewand und Allegorie. So kann die Historienmalerei kein Vorbild für die Maler sein, da diese ihre Bildthemen den religiösen, mythischen oder anderen literarischen Vorlagen entnimmt, welche die Maler verdichtend und dem Dekorum angemessen umsetzen. Zudem wird das vergangene Geschehen im Bild überhöht

und bedeutsam dargestellt, meist mit Fokus auf einen Helden, weshalb Allegorien ein oft verwendetes Mittel sind. Nun sollen Stärke und Tugend der Bürger (*citoyen*), also eines Kollektivs, sowie aktuelle Geschehnisse allgemein verständlich dargestellt werden, so dass die Gattungen Genre und Landschaft den Künstlern bessere Vorlagen für Bildfindungsprozess und Umsetzung liefern als das Historienbild. Aus der Bedeutsamkeit des Ereignisses resultiert zugleich die neue Wertschätzung der Gattung Genre, der die Fähigkeit zugesprochen wird, Kostüme und Orte ihrer Zeit allgemein verständlich zu vermitteln.¹⁷⁴ Daraus resultiert ein dokumentarisches Ereignisbild, das aber aufgrund des direkten Bezugs zu aktuellen Geschehnissen vor allem in der Druckgrafik in Erscheinung tritt.

Wie sich die Schilderung von historischen Ereignissen während der Revolution verändert, ist unter anderem anhand der grafischen Blätter aus der *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française* nachvollziehbar.¹⁷⁵ Diese Stiche dokumentieren die Ereignisse der französischen Revolution und bezeugen die Umdeutung des Historienbildes im Sinne von Le Bruns Argumentation. Als Beispiel soll hier der Stich von Jean Desaulx mit dem Titel *Conquête de l'Égypte par les*

¹⁷⁴ Diese Aussage wird der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts natürlich nicht gerecht, denn die Künstler verwendeten durchaus raffinierte Allegorien.

¹⁷⁵ *Collection complète des tableaux historiques de la Révolution française*, Impr. de Pierre Didot l'aîné (Paris), 1798. Zu dieser Stichserie erschien die Publikation: *Bildgedächtnis eines welthistorischen Ereignisses: die Tableaux historiques de la Révolution française*, herausgegeben von Christoph Danelzik-Brüggemann, Rolf Reichardt.



13 Aelbert Cuyp (Kopie nach), *Ansicht von Dordrecht bei Sonnenuntergang*, 1700–1799, Öl auf Leinwand, 68 x 84,5 cm, On loan from the City of Amsterdam (A. van der Hoop Bequest) Rijksmuseum, Amsterdam

Français (Abb. 12) dienen.¹⁷⁶ Im Vordergrund befinden sich Boote mit rudern den Männern, die über eine Flussmündung auf das Meer zusteuern. Rechts und links der Mündung am Ufer befinden sich Viermastbarken mit gehissten Segeln. Auf der gegenüberliegenden Seite erkennt man die Küstenlinie mit einer Stadt, die zugleich die Horizontlinie des Bildes markiert. Es gibt kein Gebäude als Wahrzeichen oder Erkennungsmerkmal. Das historische „Ereignis“ nimmt nur das untere Drittel des Bildes ein, die oberen zwei Drittel bestehen aus einem bewölkten Himmel. Lediglich der Titel kennzeichnet das Bild als Historienbild, bei dem weder ein Heros im Vordergrund steht, noch Szenen eines Kampfs oder einer Eroberung. Würde die

176 *Conquête de l’Egypte par les Français : en messidor, an 6.e* : [estampe] / Desaulx inv. & del. ; Desaulx sculp. ; [eau-forte par Duplessi-Bertaux] URL <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40249913n>, 21.6.2013.

Zeile unter dem Stich das historische Ereignis nicht benennen, wäre es kaum möglich die Stadt im Hintergrund als Alexandria zu identifizieren, die am 2. Juli 1798 von den Franzosen erobert wird. Die Akzentuierung liegt auf den Fregatten und Linienschiffen und deren Takelage, die sich vor dem Hintergrund des Himmels und der Stadtsilhouette abheben. Die Komposition bezieht sich eindeutig auf Landschaften, Seestücke und Stadtansichten, beispielsweise nach Aelbert Cuyp (Abb. 13). Auch andere Stiche der *Tableaux historiques* zeigen eine neue Auffassung des Historienbildes. Es werden keine Helden nachgeahmt, sondern eine Vielzahl von an der Handlung beteiligten, nicht identifizierbaren Personen in einer Landschaft dargestellt, welche die Kulisse für das Ereignis bildet und das Bild dominiert. Zwar befinden sich die Figuren im Vordergrund, nehmen aber verhältnismäßig wenig Raum ein und fügen sich in die Landschaft.

Nicht nur hinsichtlich der Gattungen fordert Le Brun ein Umdenken. Auch bei der künstlerischen Ausbildung schlägt er ein neues Konzept vor. Schüler sollen sich nicht mehr an nur einem Meister orientieren, sondern mit Hilfe eines Traktats eigenständig die Alten Meister im Museum studieren und sich an ihnen ausbilden. Ein Meister erwarte von seinen Schülern, dass diese ihm folgen und er behindere so ihren Fortschritt. Im Museum könne der Schüler verschiedene Stile studieren, kopieren und einen eigenen Stil entwickeln. Auch hier propagiert Le Brun eine unakademische Herangehensweise und kritisiert die innerhalb der Akademie bestehenden Hierarchien. Das Museum als öffentliche Institution im Geist der Revolution ersetzt die alte Einrichtung und definiert neue Maßstäbe für das Studium der freien Künste. Le Bruns Ziel, das Museum als Bildungseinrichtung zu etablieren, kollidiert allerdings mit den Ideen der Entscheidungsbefugten.

Die Einrichtung des Musée central des Arts

Das Musée central des Arts ist nicht das erste öffentliche Museum, das in Europa entsteht. Motivation und Grundlage unterscheiden sich aber von seinen wichtigen Vorgängern in London, Dresden und Wien. In London eröffnet das British Museum im einstigen Montague Haus 1759 seine Pforten. Die Grundlage der Kollektion stammt von dem Mediziner und Naturforscher Sir Hans Sloane, der

Zeit seines Lebens Kuriositäten und Kunst zum Zwecke des Studiums in seinem Kabinett vereinte. In dieser enzyklopädischen Sammlung befinden sich Bücher, Handschriften, getrocknete Pflanzen, Drucke und Zeichnungen, Antiquitäten aus Ägypten, Griechenland, Rom, dem nahen und fernen Osten sowie Amerika. Diese rund 71 000 Objekte umfassende Sammlung wollte Sloane über seinen Tod hinaus bewahren. Sein letzter Wille war, dass die Sammlung zur Wissenserweiterung und zur Erkenntnis erhalten bleibt und Treuhänder für ihren Zusammenhalt und ihr Fortbestehen Sorge tragen.

Seinem Testament entsprechend wird Sloanes Sammlung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Schenkungen und Erwerbungen erweitert. Die Sammlung griechischer Vasen aus Süditalien von Sir William Hamilton ist bereits graviert und von dem Franzosen Baron von Hancarville (Pierre Francois Hugues) beschrieben, als das Museum sie 1772 erwirbt. 1769 erhält das Museum die ersten Drucke und Zeichnungen aus dem Nachlass von William Fawkener. Die Sammlung ist in 39 Bänden gebunden, wird aber aufgelöst und neu organisiert. Da das Museum kein Fachpersonal besitzt, werden die Blätter bei den Manuskripten aufbewahrt. Die dem Museum angebotene große Gemäldesammlung Sir Horace Walpoles wird 1779 schließlich von Katharina der Großen für eine Summe zwischen 35 000 und 45 000 Pfund erworben. 1801/02 kommen neue zu den rund 160 bereits vorhandenen Objekten aus Ägypten hinzu, welche die Britische Armee von den Franzosen beschlagnahmt. Für 20 000 Pfund erwirbt das Parlament 1805 schließlich die Sammlung antiker Marmorstücke von Charles Towneley im Wettstreit mit Napoleons Beutezug durch Italien. Die Objekte werden in den verschiedenen Räumen des Hauses präsentiert. Barthélmy Faujas Saint-Fond, Professor der Geologie am Naturhistorischen Museum in Paris, kritisiert nach einem Besuch im Jahr 1799 die Ausstellung mit den Worten:

„The British Museum contains many valuable collections in natural history; but with exception of some fishes in a small apartement, which are beginning to be classed, nothing is in order, every thing is out of its place; and this assemblage appears rather an immense magazine, in which things have been thrown at



14 Galerie Düsseldorf, III. Saal, in: Nicolas de Pigage, *La Galerie elettorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Düsseldorf 1778, 1776, Radierung, Blatt 30 x 37,5 cm

random, than a scientific collection, destined to instruct and honour a great nation.¹⁷⁷

Für eine Ausstellung mit dem Ziel der gelehrsamten Unterweisung ihrer Besucher und zu Ehren der Nation erscheint dem französischen Gelehrten die Mischung verschiedener Objekte also inadäquat. Lediglich in einem Raum ist mit der Klassifikation begonnen worden. Ende des 18. Jahrhunderts sind zahlreiche der einstigen Wunderkammern oder Kuriositätenkabinette mit ihrer Vielzahl an unterschiedlichen Objekten längst in spezifische Sammlungen unterteilt und nach neuen Kriterien geordnet. Das gilt sowohl für Objekte

der Naturgeschichte als auch der Kunstgeschichte; Beispiele hierfür sind die königliche Sammlung in Dresden oder die Gemäldesammlungen in Wien und Düsseldorf.

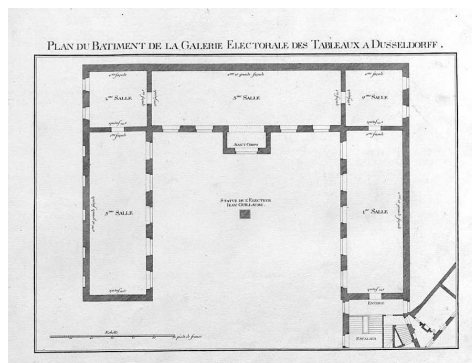
Die Sammlung Josephs II. wird 1778 unter Leitung des Kupferstechers und Kunsthändlers Christian von Mechel von der Wiener Stallburg in die Galerie im Belvedere transferiert und für eine öffentliche Präsentation neu geordnet. Mechel sortiert die Werke geografisch, chronologisch, biografisch und thematisch. Die Sammlung wird räumlich in vier Bereiche unterteilt: die italienische, niederländische und deutsche Schule sowie frühe Werke des 13. und 14. Jahrhunderts.¹⁷⁸ Der Unterschied zu Präsentationsformen in Galerien bis Mitte des 18. Jahrhunderts ist, dass nun nicht mehr ein Meister im Mittelpunkt steht und andere Bilder nach unterschiedlichen Kriterien um dieses zentrale Werk angeordnet werden, sondern es eine fixe Ordnung gibt, anhand derer man die Werke studieren und wissenschaftlich beurteilen kann. Deshalb verweist Le Brun in der *Galerie des peintres* mehrfach auf die vorbildhafte Sammlung im Belvedere. 1778 erscheint ein mit Grafiken versehener Katalog von Nicolas de Pigage und Christian von Mechel über die Gemäldegalerie in Düsseldorf, deren Werke ebenfalls nach Schulen sor-

¹⁷⁷ Wilson 2002, S. 40.

¹⁷⁸ Aus einem zeitgenössischen Bericht von Friedrich Nicolai [1782] in: Savoy 2006, S. 486–488. Die Ordnung kann man auch anhand des Katalogs nachvollziehen, der zu dieser Sammlung publiziert wird. Die Aufteilung dieses Katalogs orientiert sich an der räumlichen Anordnung der Galerie und stellt die italienische, flämische und deutsche Schule anhand ihrer Verteilung in den Zimmern vor. Siehe Mechel 1784.

tiert sind.¹⁷⁹ Der Titel kündigt an, dass eine genaue Kenntnis der Sammlung gewonnen werden kann und das Werk in einem *Goût nouveau* zusammengestellt ist. Die Grafiken dokumentieren jeweils die Hängung der Gemälde in den fünf Sälen (Abb. 14). Trotz dieser kennerschaftlichen Sortierung bleibt der Bezug zum fürstlichen Sammler evident, dessen Skulptur im Innenhof von den drei Flügeln des Galeriegebäudes umgeben ist und so zentraler Bezugspunkt der Sammlung wird (Abb. 15).

Dieser „neue Geschmack“ resultiert aus Entwicklungen und Erkenntnissen des *siècle des Lumières*. Das Suchen nach Ordnung und Kategorien ist auch vorherigen Epochen nicht fremd, doch nun gewinnen die Objekte im Kontext des rationalen Verstehens und Erklärens jenseits der göttlichen Ordnung eine neue Qualität und Bedeutung. Foucault erläutert diese Veränderung im Denken während des 17. Jahrhunderts anhand der Naturgeschichte, wobei die Dinge selbst in den Fokus der Untersuchung rücken.¹⁸⁰ Dabei bedingen neue Erkenntnisse, Entdeckungen und Beobachtungen die Anwendung neuer Ordnungssysteme und Methoden, die sich auf die Reorganisation der einstigen Universal-sammlungen auswirken. Sie werden immer weiter diversifiziert und naturkundliche Objekte, Bücher sowie Werke der Bildenden Kunst schließlich getrennt. Parallel zur Schaffung einer systematischen Ordnung der Natur werden auch Kunstwerke nach neuen Kriterien sortiert. Dieses neue Kunstverständnis steht also in enger Verbindung mit der Epoche der Aufklärung, an die sich in Frankreich die Revolution anschließt. Die frühneuzeitliche Staatsform der absoluten Monarchie und die Ständegesellschaft werden – zumindest teilweise – überwunden zugunsten eines demokratischen Verfassungsstaats mit bürgerlichen Freiheitsrechten. Paris als Zentrum dieser Bewegung wird zum symbolischen Ort der Freiheit. Deshalb soll hier, in der ehemaligen Residenz des Königs, ein Museum entstehen, das die neue Republik



15 Galerie Düsseldorf, Grundriss, in: Nicolas de Pigage, *La Galerie electorale de Dusseldorf ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux*, Düsseldorf 1778, 1776, Radierung, Blatt 30 x 37,5 cm

¹⁷⁹ Pigage 1778.

¹⁸⁰ Foucault 1974, S. 168–173.



16 Bartolomé Esteban Murillo, *Der junge Bettler (Le Jeune Mendiant)*, um 1645/50, Öl auf Leinwand, 134 × 110 cm, Musée du Louvre, Paris

ehrt. Doch wie soll dieses Museum als repräsentativer Ort der Kunst einer freien Gesellschaft aussehen? Welche Kunstwerke sollten präsentiert werden? Wer soll dieses Museum leiten? Diese zentralen Fragen sind Bestandteil der Diskussion zwischen Le Brun und den Innenministern, die im folgenden dargelegt wird. Doch vorab werfen wir einen kurzen Blick auf die Entstehungsgeschichte des Museums in Paris.

Nach seiner Thronbesteigung im Jahr 1774 ernennt Ludwig XVI. den Grafen von Angiviller, Charles Claude Flahaut de La Billarderie, zum *Directeur général des Bâtiments du Roi*. Nach Schließung der Galerie im Palais du Luxembourg 1779 entscheidet dieser, die Galerie des Louvre zur Ausstellung von Gemälden der königlichen Sammlung zu nutzen. Um

alle europäischen Schulen zu vereinen und Bilder von guter Qualität zu erhalten, wendet sich der Graf von Angiviller an Alexandre Paillet sowie Jean-Baptiste Pierre Le Brun, die in seinem Auftrag Gemälde für die Sammlung erwerben.¹⁸¹ Der Generaldirektor beabsichtigt neben dem Umbau der Galerie auch den Import von Meisterwerken aus Spanien und steht mit dem in Madrid verweilenden Maler La Traverse in Kontakt. Allerdings durchkreuzt der spanische Minister Floridablanca mit einem Exportverbot von Gemälden aus Spanien diesen Plan.¹⁸² So gelangen Werke spanischer Künstler nur über Umwege in die königliche Sammlung. *Le Jeune Mendiant* von Murillo (Abb. 16) befindet sich Mitte des 18. Jahrhunderts im Kabinett von Jean-Louis Gaignat, dessen Sammlung 1769 aufgelöst wird. Das Bild gelangt in die Sammlung Radix de Sainte-Foy, bevor es 1782 von Le Brun an den König verkauft wird.¹⁸³ Aus dem Sammlungsverkauf van Slingeland in Holland erwirbt Le Brun für

¹⁸¹ Powell/Ressort 2002, S. 11 f.

¹⁸² A. a. O., S. 10 f.

¹⁸³ Émile-Mâle 1957, S. 372 f.

den Grafen zudem Gemälde von Both, Terburg, Rembrandt, Schalken und Cuyyp.¹⁸⁴ Ein weiteres Gemälde Murillos aus dem Besitz des Grafen von Serrant, *La Vierge de Séville*, überträgt Le Brun im August 1786 an d'Angiviller.¹⁸⁵ Der Kunsthändler und der Generaldirektor haben ähnliche Vorstellungen hinsichtlich der Präsentation und Zusammenstellung der Sammlung. Wie d'Angiviller bevorzugt Le Brun die Präsentation der Gemälde nach Schulen, um dem Publikum verschiedene Epochen, künstlerischen Fortschritt sowie Parallelen und Unterschiede zwischen Meistern und Schülern vor Augen zu führen. Vorbildhaft war dies bereits in der Wiener Gemäldegalerie des Oberen Belvedere umgesetzt. Während sich der Umbau der Grande Galerie des Louvre zu einem Ausstellungssaal mit Oberlicht immer wieder verzögert, realisiert Le Brun dieses Konzept im Jahr 1787 mit seinem Ausstellungsraum in der rue de Cléry. D'Angivillers Absicht, die Sammlung mit Gemälden aus Spanien zu bereichern, verwirklicht Le Brun später ebenfalls in seiner Galerie.¹⁸⁶ Doch folgen wir den historischen Ereignissen.

Das Gründungsdokument vom 31.3.1788 beurkundet den Plan, die Grande Galerie des Louvre mit der königlichen Sammlung in ein öffentliches Museum umzuwandeln. Aufgrund der politischen Wirren des Jahres 1789 und der darauf folgenden Verstaatlichung von Kirchengütern sowie der Beschlagnahmung von Gütern der Emigranten stellt sich die Frage nach Präsentation, Organisation, Zielsetzung und Leitung des Nationalmuseums neu. Wie soll mit den Werken des Ancien Régime verfahren werden? Schließlich sind sie Symbol und Zeugnis des Despotismus und der Unterdrückung. Der Abgeordnete Alexandre de Lameth diskutiert dieses Problem am Reiterstandbild Ludwigs XIV. auf der Place Victoire.¹⁸⁷ Das Dekret

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Powell/Ressort 2002, S. 10 f.

¹⁸⁶ Siehe S. 67.

¹⁸⁷ Im Zuge um die Debatte der Feier des 14. Juli als Tag der Freiheit zieht Alexandre de Lameth die Aufmerksamkeit auf die öffentlichen Monumente des Königtums. Wenn alle Franzosen in die Hauptstadt des Landes kämen, um den sozialen und familiären Bund zu feiern, würden sie ihre Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Monument richten, das unter Ludwig XIV. auf dem Place des Victoires errichtete Siegesdenkmal, und dort die vier Sklaven sehen. Lameth betont den Widerspruch der Feierlichkeit des 14. Juli und dem Monument, welches an „des idées d'humilité et de servitude“ erinnert und nennt es „un spectacle que des hommes libres ne peuvent supporter. [...] Ces monuments de l'orgueil ne peuvent subsister sous le règne de l'égalité. [...] Empressez-vous de détruire des emblèmes que dégradent la dignité de l'homme et qui doivent blesser des concitoyens que nous honorons et que nous chérissons.“ [aus der Debatte vom 19. Juni 1790, Archives parlementaires, t. XVI, Paris 1883, S. 374–378] Obgleich Lameth die Sklaven fälschlich als annektierte Provinzen in Folge des holländischen Krieges ausgibt, zeigt dies grundsätzlich die Problematik, wie im Zuge der Regeneration mit der Konservierung der Zeichen des Ancien Régime umzugehen sei. Lameth gelangt zu dem Schluss, dass man grundsätzlich die Kunstdenkmäler respektieren, aber im konkreten Fall die angeketteten Sklaven, abbauen solle. Pommier 1992, S. 29–31.

vom 20. Juni 1790 erlaubt die Demontage von Objekten, welche an die Ideen der Versklavung erinnern, und führt zu einem politischen Ikonoklasmus, der die Zerstörung königlicher Denkmäler zur Folge hat und im Sommer 1792 seinen Höhepunkt erreicht. Bereits am 22. August 1790 schlägt der Abgeordnete Cambon vor, das Museum als Ort zu verstehen, der sämtliche Objekte dekontextualisiert und sie als künstlerisches, nationales Erbe bewahrt. Mit der Aufgabe betraut, Gegenstände aus Privatbesitz, Kirchengüter und die königlichen Sammlungen zu verwalten, wird im Dezember 1790 die *Commission des Monuments* gegründet. Im März 1791 fordern die Künstler als *Société d'artistes* unter Leitung von Garneray ein Museum, welches zu Ausbildungszwecken genutzt werden kann. Dies entspricht der einstigen Ambition d'Angivillers, der Gemälde und Skulpturen nach Schulen und innerhalb der Schulen chronologisch sortieren wollte. Die Sammlung soll zudem erweitert werden um Architekturmodelle, Drucke, Zeichnungen, Medaillen, Waffen, Kostüme, Möbel, Musikinstrumente und um eine Bibliothek.

Auch der Schriftsteller Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy legt seine Vorstellung einer Universalschule im *Muséum national* dar, nach der Statuen berühmter Männer im Hof auszustellen sind und Gemälde, Zeichnungen, Medaillen und Antiquitäten im ersten Geschoss. Dieses Konzept wird von dem Abgeordneten Barère übernommen und am 26. Mai 1791 von der Nationalversammlung als Dekret verabschiedet.¹⁸⁸ Erst die unkontrollierte Zerstörung von Kunstwerken im Sommer 1792 forciert die Notwendigkeit eines sicheren und neutralen Ortes und führt zur Anordnung des damaligen Innenministers Roland, das Museum zum Schutz und Erhalt von Objekten einzurichten. Der erste Artikel des Dekrets vom 19. September 1792 bestimmt, dass „la commission des monuments fera transporter sans délai dans le dépôt du Louvre les tableaux et autres monuments précieux relatifs aux beaux-arts qui sont répeandus dans les maisons ci-devant royales et autres édifices nationaux“.¹⁸⁹ Roland richtet zur Verwaltung des Museums eine Kommission aus fünf Künstlern ein (*Commission du Muséum*), die direkt seiner Autorität unterstehen: F. A. Vincent, J. B. Regnault, N. R. Jollain, P. Pasquier und P. Cossart. Le Brun und Rolands Vorstellungen hinsichtlich Aufbau und Verwaltung des Museums gehen allerdings weit auseinander. Im Disput der Jahre 1792/93 über die

¹⁸⁸ Pommier 1992, S. 59–65.

¹⁸⁹ *Decret ordonnant le transport dans le Dépôt du Louvre des tableaux et autres monuments relatifs aux Beaux-Arts se trouvant dans les maisons royales*, in: Pommier 1992, S. 23.

Hängung der Gemälde im geplanten *Muséum national*, dem späteren *Musée Napoléon*, möchte Le Brun im Gegensatz zu Roland das Museum als Bildungseinrichtung etablieren, wie es einst d'Angiviller geplant hat.¹⁹⁰ Zudem ist er mit der von Roland eingesetzten Museumskommission nicht einverstanden.

Von 1793 bis 1795 übernimmt Le Brun neben seiner Tätigkeit als Kunsthändler die Aufgabe des Experten und Begutachters von Kunstwerken in der *Commission temporaire des Arts*. Im Januar 1794 wechselt die Besetzung der Museumskommission und wird ersetzt durch ein Konservatorium aus zehn Männern: J.-H. Fragonard, J. Bonvoisin, P.-E. LeSueur, J.-M. Picault (für Malerei); R.-G. Dardel und A.-L. Dupasquier (für Bildhauerei); Fr.-J. Lannoy, J. L. David, LeRoy (für Architektur) sowie J.-B. Wicar und Casimir Varon (für Antiquitäten).¹⁹¹ Diese setzen nun die von David und Le Brun geforderten Standards um. Die Werke werden nach historischen Epochen und nationalen Schulen neu gehängt. Aus Artikel 8 der neuen Museumsverordnung vom Januar 1795 geht hervor, dass Le Brun vom Innenminister zum *Commissaire-expert* ernannt worden ist.¹⁹² In dieser Funktion, so sieht es Artikel 10 vor, wird er vom Minister oder der Museumsverwaltung für alle Begutachtungen konsultiert. Ab diesem Zeitpunkt bezeugen Briefe, dass Le Brun hinzugezogen wird, wenn Gemälde und Objekte aus Nachlässen geschätzt und für die Museen in Paris, Versailles oder den Verkauf ausgesucht werden sollen.¹⁹³

Die Auswahl und Konfiszierung von Kunstwerken aus Belgien findet ebenfalls unter Leitung von Le Brun, Grégoire, Besson und Varon statt.¹⁹⁴ Die erste Lieferung wird begleitet von Luc Barbier und Léger. Insgesamt werden sieben Konvois nach Paris gesandt. Fast alle Bilder aus Belgien sind – bis auf einige Ausnahmen – Historiengemälde mit religiösem Sujet: Kreuzigung, Kreuzaufrichtung, Kreuzabnahme, Wiederauferstehung, Himmelfahrt, Heilige und ihr Schicksal (Lieferung 1 bis 4); aber auch Christi Geburt, Anbetung der Könige, Brotteilung oder der wundersame Fischfang (Lieferung 5).¹⁹⁵ Le Brun wird am 20. September 1794 von der *Commission du publique* mit dem Beladen der Kisten und dem Erstellen eines offiziellen

¹⁹⁰ Rolands Amtszeit als Innenminister dauerte vom 10.08.1792 bis 23.01.1793, Garats vom 23.01.1793 bis 20.08.1793.

¹⁹¹ Oliver 2007, S. 46-49.

¹⁹² BNF, N° 104. Siehe S. 276.

¹⁹³ BNF, N° 5, N°9, N°17. Siehe S. 261–263.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Viele Werke stammten von Lairese, Rubens und Jordaens.

Inventars mit Beschreibung des Zustands der jeweiligen Gemälde betraut. Damit leistet Le Brun eine elementare wissenschaftliche Arbeit, die bis heute für die Identifikation von Kunstwerken von Relevanz ist. Während er die Berichte über Restaurierung und Neubespannung beaufsichtigt, organisiert Picault die Restaurierung und Lieferung der Bilder nach ihrer Ankunft in Paris. Auf die Lieferungen aus Belgien folgen weitere aus Italien. Die Beute wird der französischen Öffentlichkeit als Leistung der französischen Armee präsentiert. Im Jahr 1797 erhält das Museum den Namen Musée Central des Arts sowie eine neue Administration, gebildet aus Léon Dufourny, Bernard-Jacques Foubert und Athanase Levallée. Eine Liste von Künstlern umfasst Hubert Robert, Pajou, de Wailly, J.-B. Suvée, N.-J. R. Jollain sowie Le Brun als *Commissaire-expert*.¹⁹⁶ Nun ist er für die Beurteilung der Kunstwerke zuständig, die aus ganz Europa in Paris eintreffen.¹⁹⁷ Am 4. Oktober 1797 verkündet der Minister neue Regeln für die Restaurierung, die nun in drei Klassen aufgeteilt ist, der einfachen *Rentoilage*, der *Rentoilage* durch Aufleimen auf feste Leinwand und der *Rentoilage* durch Abnahme der Farbschicht.¹⁹⁸ Le Brun erhält Machtbefugnis zur Auswahl der geeigneten Restaurierungstechnik für Gemälde. Auch zur Beurteilung einer neuen Technik – der Abnahme von Bildern auf Holz – wird er zusammen mit David und anderen Künstlern in die Kommission berufen.¹⁹⁹ Er fertigt Inventare an und beschreibt den Erhaltungszustand der Bilder. Folgt man den Forschungsergebnissen Emile-Mâles und Mirimondes zu Le Bruns Tätigkeit im Museum, ist er ausgewiesener Experte seines Fachs gewesen, der einen wichtigen Beitrag zur Museumsgeschichte geleistet hat.

Briefe der *Administration du Musée central des arts* von 1798 bezeugen, dass Le Brun bezüglich der Hängung italienischer Gemälde im Salon und französischer Werke in der *Grande Galerie* sowie für Restaurierungen zu Rate gezogen worden ist.²⁰⁰ Am 18. Germinal des Jahres VII (7. April 1799) eröffnet die Administration die Ausstellung in der Grande Galerie de Peinture mit Gemälden der französischen,

¹⁹⁶ Oliver 2007, S. 46–49.

¹⁹⁷ Émile-Mâle 1957, S. 404–417.

¹⁹⁸ *Rentoilage* ist eine Technik, den Bildträger zu ersetzen, d. h. den Farbauftrag auf einen anderen Untergrund zu übertragen. Das Verfahren findet Anwendung durch Übertragen der Farbschicht auf Leinwand, wenn das Gewebe des Farbträgers zum Beispiel durch Pilze oder Fäulnis stark zersetzt ist, oder bei abgemorschem Holz von Tafelbildern. Das bloße Unterlegen des alten Bildträgers, ohne diesen zu ersetzen, wird *Doublieren* genannt.

¹⁹⁹ BNF, N° 54. Siehe S. 267.

²⁰⁰ BNF, N° 118 und N° 120. Siehe S. 277 f.

flämischen, holländischen und deutschen Schule.²⁰¹ Aus einem Brief vom 22. Germinal geht hervor, dass auf Veranlassung des Innenministers in einem Depot nahe des Musée central des Arts Kunstwerke zu sammeln seien, die zwischen den Départements aufgeteilt werden und zum Austausch mit dem Ausland dienen sollen. Für die Auswahl dieser Werke in Versailles, die keinen Bezug zur französischen Schule haben, wird ebenfalls Le Brun als Mitglied der Jury hinzugezogen.²⁰² Geplant ist die Einrichtung eines Musée special de l'École française in Versailles, für das Le Brun geeignete Werke auswählen soll. In einem undatierten Brief von Le Brun, den er vor Denons Ernennung zum Direktor des Musée central an den *Général Premier Consul* verfasst, bewirbt er sich nach seiner mehrjährigen Tätigkeit im Museum schließlich um die Stelle des Direktors, Generalinspektors oder Inspektors und Aufsehers der Gemälde in den Regierungsgebäuden. Er argumentiert erneut, die gesammelten Werke gehören unter Aufsicht eines erfahrenen Mannes, wie er einer sei.²⁰³ Doch die einstige Kommission mit ihrer leitenden Funktion des Museums wird mit Eintritt Dominique-Vivant Denons als Museumsdirektor aufgelöst. Denon, der einstige Begleiter Napoleons auf dem ägyptischen Feldzug, wird 1802 zum ersten Direktor des Musée central und schließlich aller Pariser Museen ernannt.

Überlegungen und Beobachtungen zum Nationalmuseum

Mit seiner Schrift *Refléxions sur le Muséum national* vom 14. Januar 1793 richtet sich Le Brun an die Öffentlichkeit, um sowohl den Innenminister Roland und die von ihm gegründete Kommission als auch die berufenen Künstler scharf zu kritisieren. Dabei geht es ihm im Wesentlichen um drei Punkte: 1. Die Verwaltung des Museums solle nicht Künstlern, sondern Kunstkennern anvertraut werden; 2. Die Besetzung von Stellen solle nicht durch Klüngel und Bekanntschaft erfolgen und 3. Die Gemälde sollen chronologisch nach Schulen geordnet sein. Im ersten Absatz konstruiert Le Brun mit einer bildhaften Sprache einen Spannungsbogen zum Inhalt seiner Abhandlung. Wie im Vorwort der *Galerie des peintres* nutzt er die

201 Buchanan 1824, S. 354.

202 BNF, N° 127. Der Brief wurde von Foubert und Joseph Levallée unterzeichnet. Siehe S. 279.

203 BNF, N° 42. Siehe S. 266.

Metapher des Kopfes, der, vom Joch der Unterdrückung befreit, Licht in das Dunkel der Verwaltung bringt.²⁰⁴ Mit dem Licht meint er auch sich selbst und beginnt seine Anklage gegen Roland. Die Künstler seien in der *Commission du Muséum* nur aufgrund freundschaftlicher Beziehung zum Innenminister eingesetzt worden. Damit appelliert er an die republikanische Moral im Kontext der Diskussion um die Kommission. Schließlich rückt Le Brun das Museum ins Zentrum des öffentlichen Interesses und bezeichnet es als Einrichtung zu Ehren der Republik. Gemäß seinen Worten werde Paris die Hauptstadt der Welt, wo sich die Schätze Europas vereinen. Dies sei das einzige Mittel, um die marode Finanzlage zu sanieren, den Geldwechselwert auszugleichen und den beinahe vernichteten Handel zu reaktivieren. Le Brun koppelt das Schicksal des Museums nicht nur an die Revolution als politisches Ereignis, sondern an den ökonomischen Aufschwung des Landes. Das Museum sei nicht nur für die Bewahrung des nationalen Erbes bedeutsam, nicht nur für die Repräsentation des Landes, sondern für die Wirtschaft, da es Besucher aus aller Welt anziehen werde. Die Aspekte Tourismus und ausländische Devisen sind in den Debatten zwar vernachlässigt worden, aber nicht nebensächlich. Sie scheinen charakteristisch für Le Brun, der in Bezug zu Kunst marktwirtschaftlich denkt. Roland verpasst es deshalb in seinem öffentlichen Antwortschreiben nicht, auf Le Bruns Aktivität als Händler aufmerksam zu machen und die Unvereinbarkeit zwischen einem Amt im Museum und den wirtschaftlichen Interessen eines Händlers herauszustellen.

Des weiteren beschreibt Le Brun satirisch die Unfähigkeit und Untauglichkeit der benannten Personen für das ihnen anvertraute Amt. Er selbst sei zwei Mal mit dem Maler Jacques-Louis David bei Roland gewesen und beide hätten umsonst versucht, ihn vom Unvermögen der Kommissionsmitglieder – allesamt Künstler – zu überzeugen. Maler könnten zwar malen, seien aber beschränkt auf einen Meister, den sie bewundern. Lediglich Kunstkenner verfügen über ausreichendes Wissen und Berufserfahrungen und seien in der Lage, Wert und Bedeutung unterschiedlicher Gemälde zu bestimmen. Aufgrund ihrer mangelnden Erfahrung könnten Maler weder die Schulen noch Originale von Fälschungen unterscheiden. Kunstkenner seien es, welche Sammlungen oder Inventare erstellen und den Wert

²⁰⁴ Siehe S. 137. In der *Galerie des peintres* spricht Le Brun von einem freien Kopf (*tête libre*), während er in den *Refléxions* formuliert: „Quand nos têtes étaient courbées sous le joug de l'esclavage, on ne pouvait, sans courir les plus grands risques, essayer de porter la lumière dans les ténèbres de l'administration.“

verschmutzter Gemälde sowie ihre Tauglichkeit für das Museum erkennen. Der dieses Thema behandelnde Absatz ist mit einer Reihe rhetorischer Fragen aufgebaut, die Le Brun wiederholend mit Nein beantwortet.

„De nos jours même, lorsque les tribunaux ont besoin d'experts, lorsqu'il s'agit de faire un inventaire ou une estimation, a-t-on recours aux artistes? Non, mais aux connaisseurs. [...] Qui a formé des collections précieuses ... ? Sont-ce des peintres? Non, mais des connaisseurs.“²⁰⁵

Seine vorgebrachten Punkte sind nachvollziehbar. Le Brun hat eine Reihe von Sammlungen zusammengestellt, selbst Gemälde restauriert oder bei erfahrenen Restauratoren bearbeiten und reinigen lassen. Er wird von öffentlicher Stelle um Beurteilungen zu Kunstwerken gebeten und bei Zuschreibungsfragen konsultiert. Wieso wollen Roland und die Mitglieder der Kommission nicht von Le Brun profitieren? In seinem kurzen Bewerbungsschreiben vom Oktober 1792 an die Kommission bittet Le Brun um eine Anstellung zur Restaurierung und Bewertung von Gemälden aus nationalisierten Gebäuden.²⁰⁶ In einem zweiten Brief vom November desselben Jahres macht er auf die Gefahr unsachgemäßer Restaurierung aufmerksam und erläutert, Maler würden die verschmutzten und teilweise schlecht übermalten Gemälde nicht beurteilen können.²⁰⁷ Damit untergräbt er die Kompetenz der berufenen Kommissionsmitglieder. Diese äußern sich in ihrem Schreiben an Roland gegen eine Anstellung Le Bruns mit der Begründung: „Nous ne voyons aucun avantage à l'employer et nous y trouvons quelques inconvénients dont le détail est inutile ici.“²⁰⁸ Wir erfahren nicht, welche Nachteile die Kommission mit der Einstellung Le Bruns befürchtet. Roland formuliert in seinem Antwortschreiben auf die *Refléxions* als Grund für die Ablehnung:

„ ... que la commission que me demandait le marchand Lebrun pourrait bien entre ses mains n'être que l'occasion de grands coups à faire pour lui et que

205 Le Brun, *Refléxions sur le Muséum national* (1793), S. 8.

206 Brief von Le Brun an die *Commission du Muséum*, 23. Oktober 1792. In: Pommier 1992, S. 28.

207 Brief von Le Brun an die *Commission du Muséum*, November 1792. In: Pommier 1992, S. 29.

208 Brief der *Commission du Muséum* an Roland, Paris, 14. November 1792. In: Pommier 1992, S. 30.

les voyages qu'il offrait d'entreprendre concourraient peut-être plus à meubler son magasin et sa bourse que nos musées.“²⁰⁹

Somit bleibt Le Brun aufgrund seiner Profession als Kunsthändler eine Anstellung in der Kommission versagt. Der Ablehnung liegt ein Interessenkonflikt zugrunde. Man fürchtet, Le Brun könne wirtschaftlichen Profit aus seiner Position ziehen und statt der Interessen des Museums seine eigenen verfolgen. Den Kunsthändlern, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Kunstkennern avancieren und neben den Künstlern von Liebhabern bezüglich Zuschreibungsfragen und Sammlungskonzeptionen konsultiert werden, haftet ein zweifelhafter Ruf an. Joulain begründet diese Unsicherheit gegenüber Kunsthändlern mit der Abhängigkeit und Unkenntnis von Amateuren, die leicht für lukrative Verkäufe ausnutzt werden können:

„L'amateur préféreroit de se conduire par les conseils d'un artiste éclairé et impartial, ou d'un marchand connoisseur et désintéressé. [...] Trop souvent la victime d'une conviance aveugle, l'amateur a essayé de se Livrer lui-même à ses goûts.“²¹⁰

Pommier lobt die Entscheidung Rolands, die eine Inkompatibilität zwischen öffentlichem Dienst und wirtschaftlicher Aktivität definiert und damit ein Berufsethos etabliert.²¹¹ Doch die Äußerung, Le Brun könne persönlichen Gewinn aus seiner Position ziehen, scheint nicht der einzige Grund für die Ablehnung gewesen zu sein, da sich seine Bewerbung auf die Restaurierung und Beurteilung von Gemälden für das Museum bezieht und nicht auf deren Erwerb. Zudem werden ihm trotz der Ablehnung immer wieder Aufgaben zugetragen, bei denen er seine Kenntnis und sein Wissen ebenso profitabel einsetzen könnte. Es gilt vielmehr, was bereits angedeutet worden ist – die Maler fühlen sich in ihrer Kompetenz angegriffen; sie sehen sich durchaus imstande, die ihnen anvertrauten Aufgaben auszuführen und dulden keinen Kunsthändler als Konkurrenten in ihrer Kommission.

In seinem Brief vom Dezember 1792 erläutert Roland der Kommission die Aufgabe des künftigen Museums. Es solle weniger ein Ort der Bildung sondern vielmehr der Erholung und des Genusses werden. Das Museum müsse Amateuren die

²⁰⁹ Brief von Roland an die Redakteure des Journals, 16. Januar 1793. In: Pommier 1992, S. 33–35.

²¹⁰ Joulain, *Reflexions sur la peinture et la gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général*, Metz 1786, S. 117.

²¹¹ Pommier 1992, S. 91.

Möglichkeit bieten, sich an Außergewöhnlichem zu erfreuen. Statt einer Hängung nach Schulen bevorzuge er eine repräsentative Auswahl der schönsten Stücke verschiedener Gattungen nebeneinander. Roland benennt die Funktion des Museums wie folgt:

„Il vaut infiniment mieux, à mon avis, qu'on cherche le beau de tous les genres pour s'en faire des idées grandes et à soi que de s'amuser à des comparaisons stériles qui ne tendraient qu'à une vaine critique. [...] D'ailleurs le Muséum n'est pas exclusivement un lieu d'études. C'est un parterre qu'il faut émailler des plus brillantes couleurs; il faut qu'il intéresse les amateurs sans cesser d'amuser les curieux.“²¹²

Eine Auswahl der schönsten Werke, ein Nebeneinander verschiedener Künstler und Gattungen, wie in der Galerie de Luxembourg oder der Orléans-Sammlung, sind Rolands Plan für das neue Museum. Durch Kontrastierung und Vergleich soll die Exzellenz der Gemälde hervorgehoben werden.²¹³ Dieses Konzept steht dem Anspruch d'Angivillers und Le Bruns gegenüber, die das Museum als Ort der Bildung, Wissenschaft und Erkenntnis verstanden wissen wollen. Im Kern dieser Diskussion um die Präsentation von Kunstwerken liegt die Differenz zwischen der absoluten Ordnung einer fürstlichen Sammlung, deren erstes Ordnungsprinzip die Symmetrie ist und deren Selbstgenügsamkeit politisches Manifest, wie Locher definiert, und einer rationalen, sich der Historie bewussten Ordnung.²¹⁴ Die ästhetische Wahrnehmung, die Vergleichbarkeit von Kunstwerken, wie Le Brun sie fordert, und die Vermittlung ihrer Qualitäten verdrängen die Idee der Repräsentation durch absolute Ordnung, wie sie in der Galerie de Luxembourg zu finden gewesen ist. Für Locher beginnt an diesem Punkt die Geschichte des Kunstmuseums als ein Ort des kritischen Diskurses.²¹⁵ Le Brun formuliert nicht nur die Aufgabe des Museums als Bildungseinrichtung, sondern auch als Ort der Aufbewahrung und professionellen Erhaltung von Kunstwerken. Eine entscheidende Kritik an der Kommission und den Künstlern bezieht sich auf die Pflege und Restaurierung von Meisterwerken, also konservatorische Aspekte, die als Novum betrachtet werden können. Er warnt

²¹² Brief von Roland an die *Commission du Muséum* vom 25. Dezember des Jahres I der Republik. In: Pommier 1992, S. 31.

²¹³ McClellan 1994, S. 38.

²¹⁴ Hierzu Locher 2006.

²¹⁵ A. a. O., S. 317.

vor unprofessionellem Vorgehen und formuliert die Notwendigkeit eines Wettbewerbs von Künstlern, denen die Restaurierung von Bildern anvertraut werden kann. Mit dieser Forderung leistet er einen wichtigen Beitrag zur Umsetzung von Qualitätsstandards in der Restaurierungstechnik.²¹⁶ Seine fachlichen Anmerkungen sind valide, doch Roland überhört sie und verfolgt das bewährte Konzept, verschiedene Schulen in harmonischer Weise zu mischen anstatt sie nach Epochen und Schulen aufzuteilen. Der Genuss beim Anschauen wiegt höher als eine strenge Systematik. Damit stehen sich zwei unterschiedliche Konzepte der Präsentation gegenüber. Ausgerechnet mit Unterstützung Davids, der auf Seiten Robespierres steht und Mitglied des Nationalkonvents ist, möchte Le Brun den Innenminister von seiner Kompetenz und seinen Ideen überzeugen. Enttäuscht über die Ablehnung seiner Bewerbung greift Le Brun in seinen *Réflexions* den Innenminister, der Girondist ist und eine konstitutionelle Monarchie favorisiert, auf politischer Ebene an, indem er ihm Amtsmissbrauch wie zu Zeiten des Ancien Régime vorwirft. Er empfiehlt, eine neue Verwaltungsstruktur im Museum einzurichten – eine Kommission aus drei Bürgern, drei Malern, drei Bildhauern, drei Kunstkennern, zwei Architekten, drei Antiquaren sowie zwei Sekretären. Da er sein Anliegen auf eine politische Ebene bringt, antwortet Roland entsprechend:

„J'ajouterais cependant que j'y ai vu avec plus d'édification que de surprise le mari de l'émigrée Le Brun m'attaquer en criant contre le despotisme et en chantant la liberté et que je n'ai pu m'empêcher de sourire à cette métamorphose toute pareille à tant d'autres qui se multiplient sous nos yeux.“²¹⁷

Roland ruft in Erinnerung, dass Elisabeth Vigée Le Brun als Royalistin bereits im Oktober 1789 Frankreich verlassen hat und bringt Le Brun damit in eine ungünstige Position. Um seine Frau und sich selbst zu verteidigen, verfasst Le Brun eine Schrift über ihr Leben, in welcher er ihre Ausreise nach Italien mit ihrer künstlerischen Weiterbildung begründet.²¹⁸ Die Hinrichtung Ludwigs XVI. am 21. Januar 1793 löst schließlich den Fall der Girondisten aus, die seit Monaten in Robespierres Kritik stehen. Roland dankt ab, doch Le Brun führt die Diskussion über

²¹⁶ Émile-Mâle 1998, S. 38. „J.-B.-P. Le Brun est à cette époque un personnage essentiel pour la Restauration. Ses écrits, dépouillés de leur caractère polémique, mériteraient d'être cités, car ils ont été rédigés par un connaisseur en la matière.“

²¹⁷ Schreiben Rolands an die Redakteure des *Journal* vom 16. Januar 1793. In: Pommier 1992, S. 34.

²¹⁸ Le Brun, *Précis historique de la vie de la citoyenne Lebrun, peintre*, Paris, an II. Émile-Mâle nennt als Datum der Veröffentlichung den 28. März 1793. Émile-Mâle 1956, S. 381.

das Museum mit seinem Nachfolger Dominique Joseph Garat weiter. Dieser wird in einem ausführlichen Brief der Kommission über den vorangegangenen Konflikt informiert. Der neue Innenminister erhält im Februar 1793 ihr Schreiben:

„ [...] on prétendit prouver que les artistes, même les plus habiles, étaient incompétents pour juger et apprécier les productions des arts et que les connaisseurs (ne voulant pas dire les brocanteurs) étaient les seuls capables de former un Muséum.“²¹⁹

In Anspielung auf Le Bruns Beruf verwenden die Kommissionsmitglieder in ihrem Brief das Wort *Brocanteur* – Trödler oder Antiquitätenhändler – als Herabwürdigung. Zwar würden Händler die Preise kennen, besäßen aber nicht ausreichend Wissen, um den Wert der Kunst zu empfinden. Damit möchten sie die ihnen anvertraute Aufgabe sicherstellen. Bereits am 4. März 1793 schreibt Le Brun einen Brief an Garat mit der Aufforderung, alle Reinigungs- und Restaurierungsarbeiten an den Gemälden einzustellen, bis mittels Wettbewerb geeignete Künstler dafür gefunden seien.²²⁰ Garat folgt dieser Anweisung nicht. Einige Tage später sendet Le Brun einen weiteren Brief mit dem Vorschlag einer Neubesetzung der Kommission, in der er selbst als Kunstkenner fungiert. Einen Monat später richtet auch Picault zwei Briefe an Garat, in der er auf die Ignoranz der Kommission aufmerksam macht: „Le Muséum provisoire offre une masse de tableaux rangés sans choix, sans goût et même sans connaissance.“²²¹ Picault kritisiert analog zu Le Brun, dass die Gemälde nicht nach Schulen geordnet seien, Originale neben Kopien hingen und der Zustand vieler Werke schlecht sei, da sie gar nicht oder dilettantisch restauriert seien. Auch fordert er eine Neubesetzung der Kommission mit Renaud, Hubert, Fragonard, Chodet, Bel als Sekretär und Le Brun. Auch diese Forderung setzt Garat nicht um. Am 10. August 1793, dem Jahrestag zum Sturz der Monarchie, findet die symbolische Eröffnung des Louvre statt – die Besucher finden eine Hängung wie einst in der Galerie du Luxembourg vor.

Nachdem der Louvre in ein Nationalmuseum verwandelt worden ist, stattet Le Brun dieser unter künstlerischer Leitung kuratierten Ausstellung einen Besuch ab. Daraufhin erscheint im Oktober 1793 eine kleine Publikation mit dem Titel

219 Brief der Museumskommission an Garat, Paris, 24. Februar 1793. In: Pommier 1992, S. 38.

220 Brief von Le Brun an Garat vom 4. März 1793. In: Pommier 1992, S. 42.

221 Briefe von Picault an Garat vom 1. April 1793. Tuetey und Guiffrey 1910, S. 114–117.

Observations sur le Muséum National aus seiner Feder, welche die Unfähigkeit der Museumskommission anhand der Präsentation im Museum belegt. Le Brun wiederholt seine bereits gegenüber Roland vorgebrachten Thesen, dass die Maler 1. sich nicht mit Gemälden auskennen, wenn es um das Schätzen und Unterscheiden der Meister geht, 2. nicht Kopien von Originalen unterscheiden können und 3. nicht wissen, wie die verschiedenen Meister ihre Farben aufbereitet und verwendet haben. Die Ausstellung bewaise nun, dass er im Recht sei. Mit Nummern versehen, zählt er 94 Werke auf, bei denen entweder eine Verwechslung von Original und Kopie vorliegt, Zuschreibungen sowohl hinsichtlich der Schulen als auch zu Meistern und Schülern falsch vorgenommen worden seien oder unsachgemäße Restaurierung unfähiger Künstler die Bilder verdorben habe. Statt durch einen Wettbewerb fähige Restauratoren zu ermitteln, hätten die Kommissionsmitglieder ihre Schüler mit dieser heiklen Aufgabe betraut. Dies sei schlimmer als die Verwechslung von Original und Kopie oder Meister und Schüler, denn „gâter un chef-d'œuvre, est un crime dans les arts, par cela même que la perte est irréparable.“²²² Émile-Mâle berichtet in ihrem Aufsatz, dass Le Brun trotz seiner Voreingenommenheit das richtige Auge gehabt habe und seine Beurteilungen auch knapp 200 Jahre später bestätigt werden können.²²³ Schließlich kritisiert Le Brun das Vermengen von guten, mittelmäßigen und schlechten Werken sowie die willkürliche Zusammenstellung von Bildern verschiedener Epochen und Schulen. Er beharrt auf einer Hängung nach Schulen, die dem Geschmack eines Schülers und seiner Entwicklung zuträglicher seien als das konzeptlose Nebeneinander von Landschafts- und Historienbildern.

„Il me semble que le génie d'un élève se développera bien mieux, et que son goût se formera bien plus sûrement, lorsqu'il pourra contempler une belle suite de tableaux d'une même école, lorsqu'il pourra suivre un maître dans ses progrès et dans les différens âges de son talent, que lorsqu'il verra un paysage à côté d'un tableaux d'histoire, une bambochade à côté d'un Raphaël ...“²²⁴

Deutlich wird Le Bruns Orientierung an den Bedürfnissen von Schülern und Amateuren, die das Museum als Ort für ihre Studien nutzen sollen. Die Darstellung der Geschichte von Kunst ermöglicht dem Betrachter das vergleichende und

²²² Le Brun, *Observations sur le Muséum national* (1793), S. 4.

²²³ Émile-Mâle 1957, S. 393 f.

²²⁴ Le Brun, *Observations sur le Muséum national* (1793), S. 15.

kritische Sehen und damit entsteht das Museum als ein Ort der Bildung. Dem entgegen steht das Konzept der Zerstreuung und Unterhaltung, welches Roland und in seiner Nachfolge Garat für ein gemischtes Publikum verfolgen und für das sie ein effektvolles, kontrastierendes Nebeneinander der Bilder anstreben. Kurze Zeit später verfasst Jacques-Louis David, mit dem Le Brun bei Roland bereits Kritik an der Kommission geäußert hat, seinen zweiten Bericht über die Auflösung des Museumsausschusses auf Befehl des Nationalkonvents.²²⁵ Bezugnehmend auf seinen ersten Bericht betont er nochmals die Schwächen der Kommissionsmitglieder und beklagt, diese hätten unfähige Leute zur Restaurierung von Meisterwerken bestimmt. David verweist in seinem ersten Bericht, dem der Dekretentwurf mit dem Beschluss zur Auflösung der Museumskommission beiliegt, auf die *Observations* von Le Brun und bezeichnet ihn als einen „der in dieser Beziehung aufgeklärtesten Bürger Europas“.²²⁶ David wählt in seinem Bericht ähnlich polemische Formulierungen wie Le Brun. Er erreicht, dass die Museumskommission aufgelöst und das Museum im Sinne Le Bruns umgestaltet wird.

Dominique Vivant Denon – der Konkurrent

Am 4. Januar 1747 wird Dominique-Vivant De Non in Givry bei Chalon geboren.²²⁷ Aus niederem Adel stammend beginnt der Chevalier De Non in Paris das Studium der Jurisprudenz, bricht es aber zugunsten einer Ausbildung in Malerei bei Noel Hallé ab. Er versucht sich als Radierer sowie Schriftsteller und beginnt 1771 seine Tätigkeit als Botschaftssekretär unter Ludwig XVI. Er steigt auf zum Berater des französischen Gesandten in Neapel, wo er sich Beziehungen zu Sammlern, Künstlern und Schauspielern aufbaut. 1785 kehrt De Non nach Paris zurück, tritt aus dem diplomatischen Dienst aus und erhält eine Abfindung sowie eine Pension von 2400 Livres. Mit seiner Radierung *Die Anbetung der Hirten* wird er unter der Bezeichnung „graveur et artiste de divers talents“ Mitglied der Académie des

²²⁵ Zweiter Bericht über die Notwendigkeit der Auflösung der Museumskommission. Im Namen der Ausschüsse für Bildung und Erziehung und für Finanzen. Vorgetragen von David, Abgeordneter des Départements Paris, in der Sitzung vom 27. Nivôse des Jahres II der Französischen Republik (16. Januar 1794), in: Scheinfuß 1973, S. 128–134.

²²⁶ A. a. O., erster Bericht, S. 122–127.

²²⁷ Diese und folgende Informationen stammen aus der Biografie von Chatelain 1999.

Beaux-Arts und erneuert seine Kontakte zu Quatremère de Quincy, Saint-Non, Elisabeth Vigée-Le Brun und Jacques-Louis David. Während in Paris die Bastille erstürmt wird, befindet sich De Non zu einem Studienaufenthalt in Venedig. Nur durch Fürsprache Jacques-Louis Davids, der ihm seine Vaterlandsliebe attestiert, gelingt es De Non als *Citoyen* Denon nach Paris zurückzukehren und eine Position als *Graveur national* zu erhalten. Aufgrund seiner Kontakte in politische Kreise macht Denon Bekanntschaft mit Bonaparte und bewirbt sich 1798 um die Teilnahme als Zeichner in der Gruppe wissenschaftlicher Begleiter des napoleonischen Expeditionscorps nach Ägypten. Kulturnationalismus und die Rivalität zwischen den Nationalstaaten gewinnen in dieser Zeit an Bedeutung.²²⁸ Ägypten ist für Großbritannien nicht nur geostrategisch und kommerziell von Bedeutung, auch das kulturelle Erbe ist von großem Interesse. Die intellektuelle Leistung, ein Land zu erforschen und sich seiner Hinterlassenschaften zu bedienen, ist im Zuge der Entstehung von Nationalmuseen zu einer Machtfrage geworden. Politisches und kulturelles Interesse verschmelzen in einem Wettbewerb über symbolische Ressourcen, in dessen Folge die Briten Napoleon aus Ägypten verdrängen. Auch wenn Napoleon das Land nicht erobern kann, so sind die Forschungsergebnisse ein wichtiges Resultat seiner Kampagne. Denon fertigt Skizzen und Zeichnungen der Kulturdenkmäler an, die 1802 in dem Buch *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte* veröffentlicht werden. Schließlich gewinnt die Entwicklung des prestigeträchtigen nationalen Museums das Interesse des Konsuls. Ursprünglich plant Napoleon, die Leitung an den Maler Jacques-Louis David zu übergeben, der aber ablehnt. Ein zweiter Bewerber um die Position ist Jean-Baptiste Pierre Le Brun. In seinem Bewerbungsschreiben führt er seine Tätigkeit als *Garde et Directeur* für Sammlungen im Dienst adliger Herren, seine Reisen ins Ausland, seine Kenntnis als Maler und Restaurator sowie seine Publikationen an.

„C'est à ces titres, Général Premier Consul, que j'ose solliciter la place de Directeur ou inspecteur des Tableaux de la République, ou celle d'inspecteur et garde des tableaux des palais et maisons du gouvernement.“²²⁹

Im Gegensatz zu Le Brun ist Denon kein versierter Kunstkenner, er selbst beschreibt sich als jemanden, der viel beobachte, weil es ihn amüsiere, der sich

²²⁸ Hoock 2010.

²²⁹ BNF, N° 42. Siehe S. 266.

aber nie in eine Sache vertiefe, weil es ihn langweile.²³⁰ Am 19. November 1802 beschließt ein konsularischer Erlass das Ende der einstigen Museumsverwaltung. Einen Tag später ernennt Napoleon seinen Begleiter der Kampagne in Ägypten, den *Citoyen* Denon, zum *Directeur général du Musée central des Arts*. So unterliegt Le Brun, der sich auf langjährige Expertise und Erfahrung berufen kann, im Wettbewerb um die angestrebte Position im Museum dem gesellschaftsfähigen Denon. Obgleich der neue Direktor seinen Wettbewerber absetzt, wird Le Brun auf Erlass des Ministers Ehrenmitglied der Museumsdirektion. In seiner Funktion als Mitglied wird er hinsichtlich der Bewertung von erworbenen Gemälden für das Museum weiterhin konsultiert.²³¹

Das Nationalmuseum wird 1803 in Musée Napoléon umgetauft. Unter Denons Leitung expandiert das Museum dank Napoleons militärischer Eroberungen in den Jahren von 1804 bis 1814. Neue Ausstellungsstücke kommen aus Preußen und den umliegenden Ländern Deutschlands sowie aus der Toskana, Parma und Rom. Denon nimmt sich zudem des Umbaus der Grande Galerie und der Konstruktion des Oberlichts an, wie bereits Le Brun und andere vorgeschlagen hatten. Zwischen 1805 und 1810 teilen die Architekten Percier und Fontaine die Galerie mit von Säulen getragenen Bögen in neun Sektionen und beleuchten sie mit Oberlicht.²³² Von neun Abschnitten ist der erste, neben dem Salon gelegene, der französischen Schule vorbehalten. Die Abschnitte zwei bis fünf zeigen nordische Gemälde und die übrigen vier italienische. Die elegante und zurückhaltende Hängung weicht einer tapetenartigen, überladenen Präsentation, die wieder an Kabinette des Ancien Régime erinnert. Bis heute wird Denon als Innovator des Museums gefeiert, der die Gemälde der Grande Galerie nach einem neuen Prinzip inszeniert habe und verantwortlich sei für die Hängung nach dem Meister-Schüler-Verhältnis. Dabei ist Denon lediglich Nutznießer eines ihm vorausgegangenen Diskurses und einer gelehrten Auseinandersetzung zwischen Künstlern und Intellektuellen um Gestalt und Nutzen des Museums, in die Le Brun maßgeblich involviert gewesen ist und an deren Ergebnis er einen bedeutenden Anteil hat. Denon veranlasst die Realisierung dessen, was andere bereits gedanklich vorbereitet haben, sei es der Ausbau

²³⁰ Chatelain 1999, S. 62. Chatelain schreibt über Denon: „Il est vrai que Denon ne consacre plus aux arts l'essentiel de son existence ou de son attention. Il es fort engagé dans la vie mondaine [...]“

²³¹ BNF, N° 29. Siehe S. 265.

²³² McClellan 1994.

der Grande Galerie mit Oberlicht, sei es die Hängung nach Schulen oder Fragen der Konservierung und Restaurierung von Gemälden. Im Jahr 1812 schreibt der amtierende Innenminister an Le Brun, er habe ihn ausgewählt, um gemeinsam mit Denon die Beurteilung und Auswahl von Kunstwerken aus einem Wettbewerb für die Ausstellung vorzunehmen.²³³ Denon erweist sich zudem als wenig kompetent bei der Auswahl von Gemälden in Spanien.

Aufgrund der Besatzung Spaniens durch französische Truppen sowie der Absetzung Ferdinands VII. zu Gunsten von Joseph Bonaparte hätte Denon ohne große Hindernisse Kunstwerke für das Musée Napoléon sammeln können. Doch während seines zweiwöchigen Aufenthaltes in Madrid arbeitet er mehr zugunsten der *Commission des séquestres*. Sein Brief an Napoleon vom 18. Januar 1809 offenbart gemäß Powell seine Unkenntnis der königlichen und kirchlichen Sammlungen. Demzufolge habe er seinen Plan, etwa 20 Bilder der spanischen Schule auszuwählen, nicht umgesetzt, da er nicht wisse, ob er jene aus der königlichen Sammlung nehmen oder von Godoy kaufen solle, weil er Josephs Autorität anzutasten fürchte.²³⁴ Auf Anweisung Napoleons an seinen Bruder sollen unter Beratung Denons die 50 besten Gemälde aus der königlichen Sammlungen sowie dem Lager der konfiszierten Werke für das Pariser Museum ausgesucht werden. Doch Denon ist nicht in der Lage, diese Aufgabe auszuführen. Am 17. Januar 1810 wird Frédéric Quillet offiziell beauftragt, in den geschlossenen Klöstern Andalusiens Werke für das Madrider und Pariser Museum zu finden.²³⁵ Am 24. September 1810 schlägt der Innenminister die Akademiker Francisco de Goya, Mariano Salvador Maella und den Restaurator Manuel Napolí vor, um die Gemälde für Napoleon auszuwählen. Die Liste dieser Auswahl wird für den 10. November aufgestellt. Aufgrund der politischen Situation zwischen Frankreich und Spanien verzögert sich die Lieferung um mehr als zwei Jahre. Das „Geschenk“ an den Imperator verlässt am 26. Mai 1813 Madrid und erreicht Paris am 28. Juli 1813. Lange vor dem Eintreffen dieser

²³³ BNF, N° 24. Siehe S. 264.

²³⁴ Gerard Powell/Ressort 2002, S. 12 f.

²³⁵ Ebd.

spanischen Gemälde werden französische und britische Händler auf das Land und seine Schätze aufmerksam.

Geschäftsreisen

Im Alter von 58 Jahren unternimmt Le Brun von 1807 bis 1808 eine zweijährige Geschäftsreise. Er beabsichtigt den Ankauf von Gemälden verschiedener Malerschulen, die schließlich auf dem Pariser und Londoner Kunstmarkt gewinnbringend weiterverkauft werden. Große Hoffnung setzt er vor allem auf Spanien, wie aus dem Vorwort des zweibändigen Sammlungsbandes *Recueil de gravures* zu entnehmen ist. Diese handlichen Bände erscheinen 1809 anlässlich des Verkaufs der erworbenen Gemälde. Sie präsentieren 94 Künstler nach Schulen sortiert und sind mit 179 Radierungen illustriert. Gleichzeitig dienen sie als Auktionskatalog für Interessenten aus dem In- und Ausland.²³⁶ Finanziert wird die Reise von dem Pariser Bankier Charles-Samuel George Bazin und dessen Bankhaus Bazin et Compagnie.²³⁷ In einem Brief vom 16. Januar 1807 informiert Bazin Le Brun vor seiner Abreise über die Höhe der Akkreditive bei Bankhäusern in den Städten, die Le Brun auf seiner Reise durchquert: Montpellier, Toulouse, Perpignan, Barcelona, Madrid und Cádiz.²³⁸ Ab Barcelona werde ein gewisser Herr Malibran die Reise durch Spanien mit ihm fortsetzen. Sieben Monate später, im August 1807, befindet sich Le Brun nach rund 2800 zurückgelegten Kilometern in Cádiz. Bereits auf der Route nach Spanien erwirbt er Gemälde. Wieso nimmt Le Brun, der in Paris und Großbritannien vor allem als Kunsthändler und Kenner flämischer, niederländischer und deutscher Gemälde bekannt gewesen ist, in diesem Alter die Strapazen einer langen Reise nach Spanien während der Sommermonate des Jahres 1807 auf sich? Zur

²³⁶ Mehr hierzu auf S. 205.

²³⁷ Charles-Samuel George Bazin wurde 1769 geboren. Seine Familie war entfernt normannischer Abstammung und scheint sich nach der französischen Revolution im Waadtland (Schweiz) angesiedelt zu haben. Von 1804 bis zum Konkurs des Geschäfts 1810 arbeitete Bazin mit seinem Schwager Louis Pillivuyt, der ursprünglich aus Yverdon (Schweiz) kam und sich 1799 in Paris ansiedelte. Bergeron 1978, S. 72 f.

²³⁸ P. T. L. Aut. C52.2. D4. sd23. 29926-29931. Briefe von Charles Bazin an Jean-Baptiste Pierre Le Brun, 16. Jan. 1807 nach Paris, 22. Jan. 1807 nach Lyon.

Beantwortung dieser Frage blicken wir zuerst nach Spanien und seine politische wie kulturelle Entwicklung.

Im 17. Jahrhundert besteht ein kultureller Austausch zwischen den Spanischen Niederlanden und Spanien. Dessen Wurzeln reichen bis in die Zeit Margaretes von Österreich zurück, die 1507–1530 Statthalterin der habsburgischen Niederlande ist. Neben der niederländischen hat auch die italienische Schule einen bedeutenden Einfluss auf die künstlerische Produktion in Spanien. Dennoch entwickelt die spanische Malerei einen eigenständigen Charakter. Nach dem Spanischen Erbfolgekrieg und dem 1713 geschlossenen Frieden von Utrecht verliert Spanien die niederländischen Besitzungen und damit auch die Verfügung über diesen Kulturraum. Flandern gelangt unter österreichisch-habsburgische Herrschaft, bis es 1794 im Zuge der Revolutionskriege von Frankreich erobert wird. Der Enkel von Ludwig XIV., Philipp V. von Anjou, besteigt 1700 den spanischen Thron und orientiert sich an Versailles, womit der Bedarf an Luxusgütern und auch Teppichen zur Ausschmückung der Residenzen steigt. Zur Fertigung von Palastausstattung und Gemälden holt er französische Maler und Bildhauer nach Madrid. Philipps zweite Gemahlin Elisabeth Farnese stammt aus Italien und akquiriert Freskenmaler des eigenen Landes, ebenso verfahren ihre Söhne Ferdinand VI. und Karl III. Im Jahr 1720 begründet der Flame Jakob Vandergoten (auch: van der Goten) unter dem Namen Real Fábrica de tapices de Santa Bárbara eine Teppichmanufaktur in Madrid. Sieben Jahre später folgt Anton Lainger von der Gobelinmanufaktur Paris. Unter Regentschaft Ferdinands VI. eröffnet 1744 schließlich die königliche Kunstakademie in Madrid. Sowohl die Akademie als auch die Teppichmanufaktur fördern junge spanische Künstler und bilden sie aus. Ein Memorandum vom Mai 1760 nennt erstmals spanische Maler als Lieferanten für Vorlagen zur Teppichherstellung – Antonio Gonzáles Ruiz und Andrés de la Calleja.²³⁹ Beide Künstler kopieren zwischen 1756 und 1762 viele Werke von Teniers und Wouwermans für Teppichdekorationen in den Räumen der Herbstresidenz San Lorenzo del Escorial und der Winterresidenz El Pardo. Nachdem Mengs und Tiepolo 1766 die gemeinsame Ausgestaltung des Palacio del Oriente in Madrid beendet haben, werden wichtige Positionen und Aufträge schließlich an spanische Künstler vergeben. Mit ihnen setzt sich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts schließlich die spanische Genremalerei für

²³⁹ Schwarz-Weisweber 1992, S. 126.

Teppichmotive durch und drängt die Historienmalerei zurück. Die von der niederländischen Malerei inspirierten Motive werden durch landestypische ersetzt. 1775 stellt der Hofmaler Anton Raphael Mengs den Künstler Francisco de Goya y Lucientes als Vorlagenmaler für Teppiche ein. An die Genremalerei anknüpfend entwirft Goya für das Comedor in der Residenz El Pardo zehn Teppiche, unter ihnen *Das Picknick*, *Der Trinker*, *Der Sonnenschirm* und *Tanz am Ufer des Manzanares*. Ähnlich niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts mit bäuerlichen Figuren werden die neuen Bilder mit Figuren aus dem spanischen Volk (*Majos*, *Majas*, *Naranjeras*) ausgestattet. Die *Majos* und *Majas* stammen aus der unteren sozialen Gesellschaftsschicht und unterscheiden sich von den *Petimetres* (abgeleitet von dem französischen *Petit-mâitre*) der mittleren Gesellschaftsschicht. Erstgenannte orientieren sich an der spanischen Tradition, tragen landestypische Trachten und pflegen ein Nationalbewusstsein, letztere hingegen richten sich an Frankreich aus. Auch im Theater werden diese Figuren aus den niederen Volksschichten von Cervantes und Lope de Vega dargestellt. Derartige volkstümliche Elemente, beispielsweise das kontrastierende Nebeneinander von einfachen Leuten aus dem Volk mit Personen aus der mittleren und oberen Schicht, werden unter der reformistischen Regierung Karls III. für propagandistische Zwecke vereinnahmt. Die Regierung bemächtigt sich nach Luxenberg dieser Motive, um eine spanische Identität und Tradition zu vermitteln.²⁴⁰ Nach Schwarz-Weisweber habe ein Großteil der spanischen Gesellschaft eine französische Überfremdung befürchtet, woraus ein ausgeprägtes Nationalbewusstsein bis in die obersten Gesellschaftsschichten erwachsen sei.²⁴¹ Wie erwähnt, bevorzugten auch der Prinz von Asturien – später Karl IV. – und seine Gemahlin Maria Louisa die volkstümlichen Sujets, die Goya für seine Ausgestaltung der Räumlichkeiten im El Pardo entwirft.

In Paris beginnen private Sammler sich im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr für spanische Kunst des 17. Jahrhunderts zu interessieren. Roger de Piles erwirbt laut Mariette in Madrid etwa 30 spanische Zeichnungen, unter anderem von Alonso Cano, Bartolomé Esteban Murillo und Juan Ribalta, die das Kabinett von Pierre Crozat bereichern.²⁴² Dabei ist Murillo bereits zu Lebzeiten ein bekannter

²⁴⁰ Luxenberg 1999.

²⁴¹ Schwarz-Weisweber 1992, S. 132.

²⁴² In seinem *Abrégé de la vie des peintres* (1699) würdigt De Piles Spanien noch keines Wortes.

Künstler, wird international gehandelt und, Berichten zufolge, sogar in Antwerpen kopiert.²⁴³ Auch in Großbritannien halten spanische Gemälde Einzug in Landhäuser, wie das des Premierministers Sir Robert Walpole, der laut Inventar fünf Murillos und zwei Bilder von Velázquez besessen hat.²⁴⁴ Wie in Frankreich gilt auch hier das Interesse den Künstlern des 17. Jahrhunderts, allen voran Murillo. Bereits 1739 erscheint in England eine Edition der Viten spanischer Künstler von Antonio Palomino unter dem Titel *An Account of the Lives and Works of the most Eminent Spanish Painters, Sculptors and Architects*. Die Viten sind Palominos dreibändigem Werk *El Museo Pictórico* entnommen, das 1715–24 in Madrid erstmals publiziert wird. Erst zehn Jahre später erscheint eine französischsprachige Ausgabe in Frankreich. Reisen in das fremde Land nehmen zu und regen die Neugier von Künstlern und Gebildeten an.²⁴⁵ Die mehrfach aufgelegte *Nouveau Voyage en Espagne* (1788) des Chevalier Jean-François de Bourgoing liefert erste Beschreibungen und Benennungen von Künstlern wie Alonso Cano oder Mateo Cerezo, gefolgt von der mit Stichen illustrierten *Le Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806) des Grafen von Laborde.²⁴⁶ In London erscheinen *A Journey from London to Genoa* (1770) von Joseph Baretti sowie 1791 *A Journey through Spain in the years 1786 and 1787* von Joseph Townsend, der unter anderem über Paläste, Gemälde, Akademien und naturgeschichtliche Sammlungen der Stadt Madrid berichtet.²⁴⁷

Das Interesse an spanischer Kunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Ländern wie Frankreich, Großbritannien und Deutschland ist mit der Andersartigkeit der Bilder, ihrem Naturalismus und Realismus zu erklären. Der Kulturtransfer zwischen den Höfen Flanderns und Spaniens erklärt Le Bruns Affinität zu spanischen Kunstwerken, da er ein Kenner flämischer Gemälde ist. Darüber hinaus ist die Genremalerei im Paris des 18. Jahrhunderts bei Sammlern gefragt und in Spanien neben Historienbildern und Porträts ein häufig anzutreffendes Sujet. Dies bezeugen die frühen Gemälde von Velázquez sowie die alltäglichen Motive Murillos, die er

²⁴³ Weniger 2005, S. 14.

²⁴⁴ AK *El Greco to Goya* (1981), S. 10.

²⁴⁵ Baticle/Marinas 1981. Ein Beispiel für die Rezeption spanischer Literatur bildet Miguel de Cervantes' *Don Quijote*, von dem im Verlauf des 18. Jahrhunderts allein in Frankreich 53 Ausgaben erschienen und in Großbritannien 37. In Deutschland wurde das Buch erst später durch die Übersetzung Ludwig Tiecks im Zuge der Spanienbegeisterung der Frühromantiker ein großer Erfolg. Vgl. Tietz 2005, S. 277–280.

²⁴⁶ Gerard Powell/Ressort 2002.

²⁴⁷ Townsend 1791, S. 254.

neben den Historienbildern anfertigte, schließlich die volkstümlichen Sujets von Goya und die Stilleben von Meléndez. Vielleicht reiste Le Brun in der Hoffnung, weitere Werke wie *Der junge Bettler* von Murillo zu finden, den er bereits 1782 in Paris verkauft hatte. Le Bruns Ziel ist nach eigener Aussage der Erwerb von Gemälden spanischer Künstler, die außerhalb des Landes bislang unbekannt sind. Allerdings ist die Ausfuhr von Gemälden spanischer Meister untersagt und die Konvente treten ihre Werke nur gegen hohe Summen ab. Von den wenigen Künstlern der Spanischen Schule, die Le Brun im *Recueil de gravures* präsentiert, namentlich Ribera, Velázquez, Murillo, Cano und Coello, sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur die beiden letztgenannten unbekannt. In den Jahren von 1780 bis 1805 befinden sich Gemälde Murillos, Riberas und Velázquez' bereits in französischen und britischen Auktionskatalogen, davon am häufigsten Werke von Murillo. Somit hat Le Brun lediglich drei Werke von zwei unbekannten Künstlern erwerben können: *Der heilige Antonius mit Jungfrau und Kind* von Cano sowie *Der heilige Petrus von Alcantara* und eine Verkündigung von Coello.²⁴⁸ Im Vorwort des *Recueil de gravures* bedauert er, dass talentierte Künstler und ihre Werke der Bewunderung Europas verschlossen und ihr Ruhm auf ein weniger aufgeklärtes Land begrenzt blieben. Auf welchen Reichtum verzichte eine Regierung, die den beidseitigen und kommerziellen Austausch untersage.²⁴⁹ Le Bruns Auffassung von einem aufgeklärten Land steht in Zusammenhang mit den wirtschaftlichen Ideen der Physiokraten und Liberalen. Zugleich kann man seine Aussage mit der bestehenden Kontinentalsperre in Verbindung bringen. Napoleon verfügt im November 1806 ein Verkehrs- und Handelsembargo über Großbritannien, das jeglichen Warenaustausch der britischen Inseln mit Frankreich, den Rheinbundstaaten, allen verbündeten Staaten sowie den von französischen Truppen besetzten Gebieten untersagt.²⁵⁰ Um Portugal zur Teilnahme an der Kontinentalsperre gegen England zu zwingen, lässt Napoleon seine Truppen durch Spanien nach Portugal marschieren. Anfang des Jahres 1808 besetzen französische Truppen wichtige strategische Orte Spaniens, in deren Folge es zu bewaffneten Volksaufständen gegen die Fremdherrschaft kommt. Le Brun pflegt seit den

248 P. T. L., Aut. C52.2. D4. sd09. 29330–29337.

249 Le Brun, *Recueil de gravures*, Bd. I, S. vi.

250 Direktes Ziel waren die Vernichtung des britischen Handels und der Schutz kontinentaler Manufakturen vor britischer Konkurrenz. Doch übertraf der Schmuggel zum Kontinent zwischen 1807 und 1810 laut Saalfeld offenbar den legalen Seehandel. Vgl. Saalfeld 1987.

1770er Jahren Handelsbeziehungen mit Großbritannien und sowohl das Embargo als auch die Besatzung Spaniens erschweren seine Geschäfte. Als europaweit tätiger Kunsthändler ist seine Kritik an derartigen Hemmnissen verständlich.

Aus einem Brief vom September 1807 von Charles Bazin an Le Brun geht hervor, dass die Reise nach Spanien nicht so glücklich wie erwartet verläuft.²⁵¹ Drei Monate später rät Bazin Le Brun, Spanien in Richtung Italien zu verlassen.²⁵² In diesem Brief vom 2. Dezember 1807 erwähnt Bazin, dass Le Bruns Begleiter Malibran die Rechnung für Ankäufe eingereicht hat, die in Spanien bis zum 4. Oktober getätigt wurden. Dabei handelte es sich um 31 Gemälde und 41 Vasen, für die Le Brun Kosten in Höhe von 12634 Francs veranschlagte. Es sind etruskische Vasen, die in einem Brief von James Christie an Le Brun zu einem späteren Zeitpunkt erwähnt werden und auch in einer Liste vom 1. Januar 1809 erscheinen.²⁵³ In dieser Liste der Ankäufe von Werken, die vor dem 1. Januar 1809 in Paris eintreffen, befinden sich unter den 42 Gemälden, die Le Brun bis zu seiner Ankunft in Mantua erworben hat, lediglich acht Bilder von spanischen Künstlern – fünf Murillos und drei Velázquez. Diese Dokumente widerlegen die Aussage Roldáns, Le Brun habe eine große Zahl bedeutender Werke aus Spanien nach Paris gebracht und dort einzeln verkauft.²⁵⁴ Einige Monate später, am 4. März 1808 verfasst Charles Bazin ein Schreiben, adressiert an Le Brun in Genua, mit der Aufforderung, er solle wieder nach Spanien zurückkehren, da sich eine Änderung der politischen Situation abzeichne. Französische Truppen seien unterwegs und es wäre möglich, von den Mönchen nun Kunstwerke für 100 Louis zu erwerben, welche sie vorher nicht für 500 Louis hergegeben hätten. Bazin schlägt vor, die für Italien vorgesehenen Kredite für Spanien zu verwenden. Doch einen Monat später befindet sich Le Brun in Florenz, wo ihn ein weiterer Brief Bazins erreicht. Somit folgte er der Aufforderung nicht. Bazin gesteht ein, sich bezüglich der Lage in Spanien geirrt zu haben. Das Land befände sich am Vorabend großer Veränderungen und es wäre nicht der Moment für gute Geschäfte. Er drängt nicht mehr auf eine Rückkehr, stattdessen könne Le Brun seine Reise in Italien fortsetzen, allerdings lediglich bis nach Neapel.

²⁵¹ P. T. L., Aut. C52.2. D4. sd23. 29932-29939.

²⁵² P. T. L., Aut. C52.2. D4. sd23. 29955-29960.

²⁵³ P. T. L., Aut. 52.2. D4. sd09. 29330-29337. Diese Vasen befinden sich zu jenem Datum noch in Cadiz. Genaues über die Gemälde und Vasen wird nicht berichtet.

²⁵⁴ Roldán 2005, S. 24.

Die Besetzung Spaniens durch französische Truppen und die Absetzung Ferdinands VII. zu Gunsten von Joseph Bonaparte erfolgen im April 1808.

Le Bruns Ankäufe in Italien gestalten sich erfolgreicher als in Spanien. Von Genua werden Kisten mit rund 100 Gemälden versandt, zwei weitere umfangreiche Lieferungen stammen aus Bologna und Florenz. Die in Italien erworbenen Werke stammen überwiegend von italienischen Künstlern, doch auch drei Gemälde von Velázquez, ein Murillo und ein Ribera finden sich auf der Ankaufsliste vom 1. Januar 1809. Somit hat Le Brun einen Teil der Werke spanischer Künstler gar nicht im Ursprungsland erworben. Die Liste verzeichnet insgesamt 268 Gemälde mit Sujet, Künstlernamen und Einkaufspreis, die in 16 Kisten versandt werden. Unter der Nummer 217 befindet sich Jusepe de Riberas Gemälde mit dem Titel *St. Famille*. Es stammt aus der Galerie des Palazzo Andrea Doria in Genua (Abb. 17).²⁵⁵ Im Gegensatz zu seinen spanischen Kollegen Murillo und Velázquez lebte und arbeitete Ribera in Italien und war dort als *Lo Spagnoletto* bekannt.

Nach seiner Rückkehr in Paris beginnt Le Brun mit der Restaurierung und Rahmung der Bilder.²⁵⁶ Der Verkauf in Paris ist vom 20. bis 24. März 1810 angesetzt.²⁵⁷ Eine Woche später findet die Hochzeit von Napoleon mit Erzherzogin Marie Louise von Österreich statt. Am 2. April wird ihr Einzug in Paris mit einer Feier im Salon Carré sowie einer Hochzeitsprozession durch die Grande Galerie des Louvre zelebriert. Aufgrund der Vorbereitungen ist die Gemädegalerie im Vorfeld 18 Monate lang geschlossen.²⁵⁸ So bietet Le Bruns Ausstellung vor dem Verkauf der von ihm erworbenen Gemälde, die jeweils Sonntag und Mittwoch von 10 Uhr bis 15 Uhr für das interessierte Publikum geöffnet ist, eine Alternative zum Museum. Vielleicht ein Zufall, der Le Brun die Möglichkeit eröffnet, vor einem großen Publikum in Wettstreit mit der staatlichen Sammlung zu treten. In der Tat kann die Sammlung Le Bruns, mit der er die Geschichte der Malerei und ihren wichtigsten Meistern aller Epochen und Schulen vorführt, dem Anspruch einer musealen Sammlung gerecht werden. Vorbildhaft für seine Auswahl könnte Christian

²⁵⁵ P. T. L., 29335. Das Gemälde befindet sich heute im Metropolitan Museum of Art in New York (<http://www.metmuseum.org>). Die genaue Herkunft des Gemäldes wird sowohl in der *Recueil de gravures* (Bd. II, S. 19: „Il sort de l'une des plus belles galleries de Gênes.“) als auch in dem Brief an James Christie nicht genannt.

²⁵⁶ Die Rahmungen werden bei M. Potrelle in Auftrag gegeben. P. T. L., Sous-dossier 15 : Aut. C52.2. D4. sd15. (29395-29559) *Comptes entre J.-B. Le Brun et M. Potrelle*.

²⁵⁷ J.-B.-P. Le Brun, *Vente et ordre de la rare et précieuse collection de M. Lebrun*, Paris, 1810.

²⁵⁸ Gould 1965, S. 103.



17 Josepe de Ribera, *Die heilige Familie mit der heiligen Anne und Katharina von Alexandria*, 1648, Öl auf Leinwand, 209,6 x 154,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Samuel D. Lee Fund, 1934

Mechel gewesen sein, der im Vorwort zur französischen Ausgabe des *Catalogue des Tableaux de la Galerie impériale et royale de Vienne* den besonderen Wert der Wiener Sammlung damit begründet, dass sie eine Geschichte der Malerei sei.²⁵⁹ Le Brun ist sowohl mit Mechels Publikation als auch mit der Wiener Sammlung vertraut gewesen, wie die noch folgende Untersuchung zur *Galerie des peintres* belegt.²⁶⁰ Auch mit seiner Sammlung möchte Le Brun die Geschichte der Malerei vollständig abbilden. Dem entspricht die Aufnahme der spanischen Schule ebenso wie die Chronologie des zweibändigen Werkes *Recueil de gravures*, das mit der Florentiner Schule des Jahres 1240 ansetzt. Le Brun beginnt dabei allerdings gleich mit einem Stich, der eine von mehreren Fehlzuschreibungen darstellt.²⁶¹

Eine Antwort auf die Frage nach Le Bruns Motivation für die zweijährige Reise ist in seiner vergeblichen Bemühung um die Leitung

des Musée national und seiner Niederlage gegenüber Denon zu finden. Nach seiner langjährigen Tätigkeit für das Museum, aus der er weder finanzielle noch öffentliche Anerkennung gewinnen kann, könnte diese Reise mit der resultierenden

259 Mechel 1784, S. V.

260 Siehe S. 113.

261 Das Gemälde einer Dame im Profil, welches stilistisch im Quattrocento zu verorten ist, schreibt Le Brun einem Künstler des 13. Jahrhunderts zu. Er kauft dieses Profilbildnis für 1001 Francs an Henry Seymour jun. als einen Cimabue. In einem Verkauf des Jahres 1967 wird es schließlich als ein Werk Botticellis gehandelt. Ein weiteres heute Pontormo zugeschriebenes Gemälde einer Dame, heute im Städel Museum Frankfurt, wird von Le Brun als Werk des Botticelli-Schülers Angiolo Bronzino verkauft. Ein Frauenbildnis, einst Andrea del Sarto zugewiesen, wurde 1990 als ein Pontormo veräußert. Ein vermeintliches Gemälde Agostino Caraccis wird 1818 als Werk seines Sohnes Antonio Caracci erworben. Ein junger Wachmann, den Le Brun als ein Werk von Giovanni Francesco Penni anpreist, befindet sich heute als Gemälde Pontormos im Paul Getty Museum, Los Angeles. Das Bildnis eines jungen Jägers, ehemals als ein Gemälde Velázquez' gehandelt, befindet sich im Magyarorszag. Szépművészeti Múzeum Budapest als Portrait Baltasar Carlos' von Juan Bautista Martínez del Mazo, dem Schwiegersohn Velázquez, der sich stilistisch sehr an ihm orientierte. Eine Landschaft van de Veldes und van Ruisdaels wird derzeit als Werk von Salomon Rombouts in der Wallace Collection, London, präsentiert. Auch andere Zuschreibungen sind mittlerweile revidiert, die aufgrund neuer Untersuchungsmethoden wie Infrarotaufnahmen ermöglicht wurden.

Sammlung als eine Selbstbestätigung und Kompensation des nicht erreichten Ziels sein, Direktor des Museums zu werden. Die Sammlung und ihre Präsentation ist durchaus als bewusste Konkurrenz zum Museum zu verstehen, wobei Le Brun sich an den Bedürfnissen und dem Geschmack der Zeit orientiert. Er richtet den Fokus nicht mehr auf die niederländischen Gemälde mit ihren Landschaften und Genreszenen, sondern sammelt mit dem Auge eines Museumsdirektors und dem Anspruch einer Präsentation aller Schulen und Epochen. Dabei behält er den wirtschaftlichen Aspekt im Blick, denn die Bilder sollen gewinnbringend auf dem französischen und britischen Markt verkauft werden. Während das Museum von staatlicher Seite unterstützt und aus öffentlichen Mitteln finanziert wird, erhält Le Brun monetäre Unterstützung aus der freien Wirtschaft durch das Bankhaus Bazin & Cie. Mit seiner Sammlung muss er also anderen Ansprüchen gerecht werden – den Geschmack der Sammler treffen, rentabel bleiben und mit dem Museum konkurrieren. Sein zur Ausstellung publiziertes zweibändiges Buch *Recueil de gravures* mit Lebensbeschreibungen der Künstler, Kommentaren zu ihren Werken sowie Grafiken ist ebenfalls im Wissen um den Wettbewerb mit dem staatlichen Museum und den offiziellen *Annales du Musée* zu deuten, an denen er sich formal orientiert.²⁶² Mit Aufnahme der spanischen Schule kommt Le Brun der musealen Sammlung Denons zuvor. Der Kunsthändler wie auch seine Kollegen in



18 Gallipoli nach jusepa de Ribera, *Die heilige Familie mit der heiligen Anne und Katharina von Alexandria*, 1807/09, Radierung, 191 x 135 mm, in: *Recueil de gravures*, 1809

²⁶² Vgl. S. 244.

Großbritannien, allen voran Harris und Buchanan, reagieren schneller als die staatlichen Institutionen und ihre Vertreter.²⁶³

Zur Ausstellung in der rue du Gros-Chenet n°4 erscheint ein Begleitheft, das die Werke mit Titel, Maßangabe und Bildträger benennt.²⁶⁴ Das Heft ist für 10 Sous käuflich zu erwerben und präsentiert Künstler und Gemälde analog zu den beiden bebilderten Bänden. Jene Werke, die nicht im *Recueil de gravures* reproduziert sind, werden im Begleitheft unter einer gesonderten Überschrift nach Schulen sortiert gelistet. Insgesamt werden 223 Gemälde vorgestellt. Im *Recueil de gravures* wird lediglich eine Auswahl mit 179 Tafeln präsentiert. Das oben genannte Gemälde Riberas ist als Stich mit der Nummer 128 unter der spanischen Schule zu finden, obgleich sein Œuvre der neapolitanischen Schule angehört (Abb. 18). Die Zuordnung Le Bruns könnte auf die erhoffte Nachfrage an spanischen Künstlern zurückzuführen sein. Zudem besitzt er nur eine geringe Anzahl von Kunstwerken der spanischen Schule. Neben Ribera sind es lediglich vier Repräsentanten des 17. Jahrhunderts: Velázquez, Murillo, Cano und Coello. Nur wenige Tage vor dem Verkauf erhält Le Brun ein Schreiben von James Christie aus London.²⁶⁵ Dieser unterbreitet ihm ein Angebot des Kunsthändlers William Harris, der anhand des Katalogs zehn Gemälde ausgewählt habe, darunter ein Velázquez.²⁶⁶ Le Brun hält daraufhin diese und andere Werke für den britischen Markt zurück. Bereits seit 1774 arbeitet Le Brun mit Kunsthändlern in Großbritannien zusammen, seine wichtigsten Handelspartner sind der aus Frankreich stammende Noël Joseph Desenfans und nach dessen Tod im Jahr 1807, William Harris sowie James Christie.

William Harris ist einer der erfolgreichsten Kunsthändler Londons. Über seine Person ist wenig bekannt.²⁶⁷ Am 16. und 17. März 1810, nur wenige Tage vor Le Bruns Verkauf in Paris, bietet er in London bei Christie's eine bedeutende Samm-

²⁶³ Fast zeitgleich zu Le Brun im September 1808 ist der Agent G. A. Wallis im Auftrag von William Buchanan in Spanien, um Gemälde für den britischen Markt zusammen zu tragen. Hierzu Gould 1965, S. 98.

²⁶⁴ Le Brun, *Explication abrégée de la collection de tableaux exposée publiquement*, Paris 1809.

²⁶⁵ P. T. L., 29597-29600.

²⁶⁶ Harris wählt die Werke anhand von Le Bruns *Recueil de gravures* mit Angabe der Nummer der grafischen Reproduktion. Es sind die Nummern 2 (Da Vinci), 21 (Del Piombo), 40 (Raffael), 41 (Giulio Romano), 50 (Poussin), 73 (Carrachi), 89 (Guido Reni), 98 (Francesco Albani), 107 (Dominiquin), 130 (Velázquez). Dies stellt die erste Auswahl dar. Ein weiterer Brief vom Juni 1810 benennt die Gemälde mit Preisen. Siehe Anhang S. 282.

²⁶⁷ William Harris war zwischen 1788 und 1820 in London aktiv. Seine Adressen waren No. 22 Pall Mall, später No. 168 Bond Street und Tottenham. Burton Fredericksen schreibt in seinen Arbeitsnotizen, dass Joseph Farington in seinem Tagebuch öfters auf ihn verweist.

lung an, darunter 114 Gemälde spanischer Künstler.²⁶⁸ Alleine 44 Werke sind von Murillo, weitere von Herrera, Velázquez, Zurbarán, Ribera und El Greco. Woher diese Gemälde stammen, ist ungeklärt. Glendinning zufolge habe ein unbekannter irischer Händler die Werke in Spanien gekauft, sei aber gescheitert, als er sie selbst habe in London verkaufen wollen.²⁶⁹ Demnach wäre er eine mögliche Bezugsquelle für Harris gewesen. Der Katalog gibt an, die Bilder seien im Besitz einer adligen Familie aus Sevilla gewesen. Harris kommt in London seinem französischen Kollegen Le Brun mit dem Handel spanischer Gemälde zuvor. Obgleich der Verkauf finanziell keinen großen Erfolg für Harris darstellt, werden doch nahezu alle Werke verkauft. Thematisch überwiegen christliche Motive, aber auch Landschaften und Stilleben sind darunter.

Nach der Anfrage von James Christie zieht Le Brun im Katalog ausgewiesene Werke vom Pariser Markt ab und beschließt den Rückkauf einiger Werke.²⁷⁰ Er schickt sie zusammen mit weiteren Gemälden an John Woollett, einem vertrauten Geschäftspartner in London. So erreichen im Juni desselben Jahres trotz des Handelsembargos 41 Gemälde Großbritannien per Schiff.²⁷¹ Laut einem Brief an Woollett vom 5. April sollten ursprünglich 42 Bilder aus der 600 Werke umfassenden Sammlung Le Bruns gesandt werden.²⁷² Woollett nimmt die Lieferung in Empfang und verwahrt die Bilder an einem sicheren Ort.²⁷³ Zudem organisiert er die Einfuhr der Kisten über den Zoll und ist verantwortlich für die Abwicklung des Verkaufs und der Lieferung von Gemälden an Harris und Christie.²⁷⁴ In den Kisten befinden sich die Gemälde *Heilige Familie* von Ribera, eine *Maria Immaculata*

268 Der GPI listet 138 Gemälde von spanischen Künstlern, die Harris bei Christie's verkauft.

269 Glendinning 2010, S. 66. Der Autor verweist in diesem Zusammenhang auch auf den Katalog zum Verkauf vom 16. und 17. März 1810.

270 Hierzu Bailey 1984, S. 40 f. Lenglier, Pillivuyt und Chevalier ersteigern während der Auktion in Paris Gemälde im Auftrag Le Bruns. Die Tabelle von Bailey listet 13 Gemälde mit dem Kaufwert der Pariser Auktion und den Preisen auf, zu denen Le Brun die Gemälde Harris anbietet. Sie sind um ein Vielfaches höher als die erzielten Verkaufspreise in Paris. Allerdings erzielten die Gemälde auf dem Londoner Markt nicht die erhofften Preise. P. T. L., 29233–29239.

271 Eine Transkription der Liste mit den Gemälden siehe S. 282. Le Brun entscheidet sich, mehr als die von Christie in seinem Brief vom 18. März 1810 geforderten Bilder zu senden, in der Hoffnung, sie auf dem Londoner Markt verkaufen zu können.

272 P. T. L., 29575–29577.

273 P. T. L., 29578–29579.

274 Brief von John Woollett an Le Brun vom 12. November 1811: „Il exige bien du temps & du travail pour se conformer aux regler de notre Douane a l'egard des Tableaux, pour ne rien dire de l'attention qu'ils faut faire afin que les Tableaux ne recoivent pas de prejudice en ouvrant les Caisses & en les faisant mesurer puisque la Calcul des droits d'entrée se fait par Pied casser.“ P. T. L., 29697–29698.

und eine *Jungfrau mit Kind* von Murillo sowie das Portrait *Cromwell* von Velázquez. Die meisten Gemälde gehören der römischen, florentinischen und lombardischen Schule an. Harris wählt von den 41 Gemälden 16 zu einem Gesamtwert von 10780 Louis aus, darunter den *Cromwell* von Velázquez sowie die *Maria Immaculata* von Murillo.²⁷⁵ Allerdings seien die Sommermonate für den Verkauf der übrigen Gemälde in London ungeeignet, wie Christie an Bazin schreibt, und dass er frühestens im Dezember, eher Februar des folgenden Jahres die Bilder verkaufen könne.²⁷⁶ So ist ein Teil der Gemälde im November 1810 noch immer unverkauft bei Woollett hinterlegt.

Ebenso wie der *Cromwell* gelangt die *Heilige Familie* schließlich in den Besitz von Sir Thomas Baring, Sohn des Begründers der Baring Bank und selbst erfolgreicher Bankier. Eine undatierte Verkaufsliste einer zweitägigen Auktion in London benennt die beiden Bilder.²⁷⁷ Das Gemälde bleibt bis ins 20. Jahrhundert in Familienbesitz. Insgesamt bezeugen die nachweisbaren Transaktionen spanischer Gemälde in Paris und London des Jahres 1810, dass Harris in London weit- aus erfolgreicher ist als Le Brun in Paris, wie die nebenstehende Tabelle belegt. Die beiden Gemälde von Alonso Cano *Der Heilige Antonius empfängt das Jesuskind* und Claudio Coello *Der Heilige Petrus von Alcántara* werden im Auftrag von Napoleons Frau Joséphine erworben.²⁷⁸ Spanische Künstler des 18. Jahrhunderts wie Goya, Maella und Castillo erscheinen erst um 1830 in französischen Auktionskatalogen. Bezüglich der Etablierung von spanischer Kunst auf dem internationalen Kunstmarkt fällt Le Brun hinter Harris zurück. Künstler wie Murillo und Ribera sind bereits in Auktionskatalogen des 18. Jahrhunderts nachweisbar und bei Sammlern beliebt, es sind demzufolge keine unbekannten Künstler mehr, die Le Brun in Paris vorstellt. Sowohl Harris als auch Le Brun richten ihren Handel somit an etablierten spanischen und italienischen Künstler des 17. Jahrhunderts aus. Thematisch überwiegen Historienbilder vor allem mit religiösen Motiven. Le Bruns Rücknahme der Hauptwerke aus dem Pariser Verkauf erklärt sich mit erhofften besseren Preisen auf dem Londoner Markt, die er allerdings überschätzt. Umfangreiche private

²⁷⁵ Harris bietet eine Ratenzahlung für den Kauf der Gemälde an, 3.000 Louis sofort, in 6 Monaten 4.000 Louis und den Rest nach weiteren 9 Monaten. P. T. L., 29578–29579. Siehe Anhang S. 284.

²⁷⁶ Brief von James Christie an Charles Bazin et Cie vom 27. Juni 1810. P. T. L., 29585–29587.

²⁷⁷ P. T. L., 29237 und 29243.

²⁷⁸ GPI, Verkauf vom 23. und 24. März 1810, Lugt Nr. 7727. Beide Werke befinden sich heute in München, Alte Pinakothek.

Künstler	Verkaufte Werke in Paris	Davon Le Brun	Verkaufte Werke in London	Davon Harris
Cano	1	1	3	3
Coello	1	1	–	–
Murillo	25	2	128	56
Ribera	8	-	33	6
Velasquéz	12	7	32	10
Zurbaran	–	–	13	13
Gesamt	52	11	276	138

Über Auktionskataloge nachweisbare Transaktionen spanischer Gemälde in Paris und London im Jahr 1810 mit den Anteilen von Le Brun und Harris. GPI, Stand 2011

Ankäufe über Vermittler tätigen Prinz Nicolai Iusupov aus Russland, Prinz Potocki aus Polen, Lord Henry Seymour und Kardinal Joseph Fesch. Finanziell scheint sich das Unternehmen für Bazin und Le Brun gelohnt zu haben, denn in den Sommermonaten des Jahres 1810 befindet sich Le Brun erneut auf Geschäftsreise, um Gemälde aus Sammlungen für den Weiterverkauf zu erwerben. Die Reise führt ihn nach Holland, Flandern und in die Schweiz.²⁷⁹

Im Juli 1810 findet sich Le Brun anlässlich zweier Verkäufe über das Auktionshaus Philippus Schley in Amsterdam ein. Am 1. August ist die Auktion der Sammlung des wohlhabenden Händlers und Bankiers Pieter de Smeth, Lord von Alphen und Rietveld angesetzt. Die Sammlung besteht aus überwiegend holländischen und einigen flämischen Gemälden des 17. Jahrhunderts. Da der Verkauf in die Zeit der europäischen Blockade gegen Großbritannien fällt, ist britischen Händlern die Teilnahme an der Auktion nicht möglich. Trotz der unsicheren politischen Situation gilt der Verkauf als einer der spektakulärsten zu Beginn des 19. Jahrhunderts und geht mit seinen erzielten Rekordsummen in die Geschichte ein. Le Brun agiert in Amsterdam sowohl in eigenem Interesse als auch im Auftrag des britischen Händlers William Harris. Die Kooperation von Le Brun, Harris, Christie und Woollett

²⁷⁹ In einem Briefentwurf an Harris n° 168 neue Bond Street erwähnt er namentlich die Städte Luxembourg, Metz, Nancy, Épinal, Basel, Bern, Lausanne, Genf, Dijon. P. T. L. 29667–29682. Er ist somit von Paris über Brüssel nach Amsterdam und schließlich über Antwerpen weiter in die Schweiz gereist.

wird geheim gehalten.²⁸⁰ Harris bittet Le Brun in einem ersten Brief, für ihn herausragende Gemälde holländischer und flämischer Meister wie de Cuyp, van de Velde, Ostade, Teniers, Berchem, Du Jardin, Metsu und Dou zu einem angemessenen Preis zu erwerben.²⁸¹ Im Auftrag von Woollett bittet er Le Brun in einem weiteren Brief um direkte Nachricht über „any Picture of the first Class you can procure, at reasonable price & pleasing subject, written Italian or Flemish ...“ Er schließt den Brief mit Aussicht auf zukünftige große Geschäfte und in Erwartung auf die Ankäufe in Amsterdam. Finanziert wird Le Bruns Unternehmung wieder von dem Bankhaus Charles Bazin et Cie. Vor seiner Ankunft in Amsterdam befindet sich Le Brun in Brüssel und reist von Amsterdam schließlich weiter nach Antwerpen, wo ebenfalls Kredite für ihn hinterlegt sind. In Amsterdam findet Le Brun für die bevorstehende Auktion einen Kredit in Höhe von 50000 Florin vor, hinterlegt bei den Amsterdamer Bankiers Texier Gerbet et comp.²⁸² Einen Tag vor dem Verkauf der Sammlung De Smeth van Alphen bittet er Bazin um eine Erhöhung des Kredits auf 75000 Florin mit dem Hinweis, dass zwei Auktionen abgehalten werden. Am 5. August bestätigen Bazin und Karen-Collier die Erhöhung des Kredits um 40000 Florin. Weitere 15000 Florin sind bei den Herren König et Co. für den Fall hinterlegt, dass die Ankäufe den Kredit bei Texier Gerbet übersteigen sollten. Aus dem Briefwechsel zwischen Harris, Christie und Le Brun geht hervor, dass Le Brun an der De Smeth Auktion teilgenommen hat.²⁸³ Christie berichtet er, Bonnemaison sei nicht in Amsterdam erschienen, wohl aber Lafontaine.²⁸⁴ An Harris schreibt Le Brun, er habe fünf bis sechs sehr schöne Gemälde gesehen, sich aber bei einem Kredit von 12000 Louis gegen die Zahlung des geforderten Preises entschieden. Vermutlich meint er Gemälde, für die Lafontaine den Zuschlag erhalten hat. Lafontaine erwirbt für 16500 Florin das signierte und datierte Gemälde *Der*

280 Das Stillschweigen und Geheimhalten von Ankäufen wird in mehreren Briefen thematisiert, u. a. im Brief von Harris an Le Brun vom 6. August 1810. P. T. L., 29633–29635.

281 Brief von William Harris an Le Brun vom 1. August 1810. P. T. L., 29628–29630. Siehe Anhang S. 289.

282 Texier Gerbet (Jean) et comp. sind verzeichnet als „Principales maisons de commerce et de banque“ der Stadt Amsterdam. *Almanach du commerce de Paris, des départemens de l'empire français, et des principales villes du monde*, Paris, 1809, S. 808 f.

283 Der GPI gibt an, dass Le Brun über den Händler Teissier (Texier) als seinen Repräsentanten 27 Gemälde gekauft habe. Zudem sei nicht sicher, ob Le Brun und die Händler Lafontaine und Pérignon selbst anwesend waren. Doch der Name Texier repräsentiert lediglich das Bankhaus, auf dessen Namen Le Brun die Gemälde ersteigert.

284 Kopie eines Briefs von Le Brun aus Antwerpen an James Christie vom 1. September 1810. P. T. L., 29645.

Schiffsbauer und seine Frau von Rembrandt, für 19 200 Florin das Gemälde *Christus heilt einen Paralytiker* von Anthonis van Dyck sowie acht weitere Gemälde.²⁸⁵ Le Brun erwirbt 27 Gemälde, von denen er 22 Harris anbietet, darunter seine beiden teuersten Erwerbungen aus der Sammlung De Smeth – für 4 600 Florin eine Dorfszene von Adriaen van Ostade sowie für 5 050 Florin eine Landschaft von Isaak van Ostade.²⁸⁶ Zudem bietet er ihm ein Landschaftsbild von Meindert Hobbema an, welches dieser zur Aufnahme in der Akademie zu Middelburg eingereicht habe.²⁸⁷ Harris antwortet Le Brun im Oktober 1810 mit der Aufforderung, ihm 21 Gemälde zu übersenden, darunter diejenigen von Adriaen van Ostade, Isack van Ostade, Meindert Hobbema sowie Wouwerman, Potter, Dou, Metsu, Ruisdael und andere. Allerdings geht dieser Brief verloren und erreicht Le Brun erst am 1. April 1811. Zu diesem Zeitpunkt bereitet er bereits die Auktion der Gemälde in Paris vor. Vom 16. bis 20. April 1811 präsentiert Le Brun 240 Gemälde der italienischen und niederländischen Schule, die er auf seiner Geschäftsreise erworben hat und zu der ein Auktionskatalog erscheint.²⁸⁸ Warum der Handel mit London nicht zustande kommt, geht aus den Korrespondenzen nicht direkt hervor. In einem Brief vom Juli 1810 an Christie erwähnt Le Brun, dass nach wie vor Gemälde, die er im April des Jahres gesendet hat, unverkauft in London liegen.²⁸⁹ Auch Bazin scheint unzufrieden mit der Abwicklung dieser ersten Unternehmung mit Christie und Harris und bittet Le Brun um seine Meinung bezüglich einer zweiten Sendung nach London oder eines Verkaufs in Paris.²⁹⁰ Wie bereits erwähnt, sind im November 1810 noch immer 25 Bilder unverkauft in London bei Woollett hinterlegt und Christie tröstet Bazin auf Februar des folgenden Jahres.²⁹¹ Im gleichen Monat erklären Bazin

285 Beide Gemälde wurden 1811 von König George IV. erworben und sind heute im Besitz der Royal Collection des Buckingham Palace, London.

286 Kopie eines Briefs von Le Brun aus Antwerpen an William Harris vom 1. September 1810. P. T. L., 29647.

287 Besagtes Gemälde ersteigert vorerst Lafontaine, es wird aber im Anschluss von Le Brun erworben.

288 Le Brun, *Vente d'une collection de tableaux capitaux et du plus beau choix des trois écoles, statues de marbre, bronze [...] et autres objets, provenant de voyages faits tant en Italie qu'en Flandres, en Hollande, en Suisse et à Genève* par J. B. P. Lebrun.

289 Brief von Le Brun aus Brüssel an James Christie vom 15. Juli 1810. P. T. L., 29616–29617. Es handelt sich um die Gemälde seiner zweijährigen Reise. Siehe auch vorhergehendes Kapitel über den Verkauf dieser Sammlung.

290 Brief von Bazin an Le Brun vom 28. Juli 1810. P. T. L., 29621–29622.

291 Brief von John Woollett an Le Brun vom 23. November 1810. „Mess Charles Bazin & Cie de Yville, qui m'ont fait la Consignation de 17. Caisser Tableaux par le Navire de Joseph Capnet Denys, dont il rester encore 25 Tableaux invendus m'on mandé par leur Lettre du 11 courant, de m'entendre directement avec vous du produit de ces 25 Tableaux, [...]“ P. T. L., 29683–29684.

und Fould ihren Bankrott. Großbritannien erlebt in den Jahren von 1810 bis 1812 einen wirtschaftlichen Einbruch, bedingt durch die Kontinentalsperre, in deren Folge größere Bankhäuser in Konkurs gehen. Dies könnte Anlass gewesen sein, dass Bazin und Le Brun sich für den direkten Verkauf in Paris entscheiden, der im April 1811 stattfinden soll, und lediglich 12 Gemälde nach London senden. Allerdings erreichen die Gemälde aufgrund der Kontinentalsperre erst im Februar des Jahres 1812 Großbritannien. Darunter befindet sich auch das Gemälde Adriaen van de Veldes, welches Le Brun auf der Pariser Auktion mit Gemälden von Ostade, Weenix, Ruysdael und Steen zurückkaufte. Bailey weist darauf hin, dass im *Journal des arts des sciences et de la littérature* ein Artikel zu dem Gemälde van de Veldes erscheint, zu dem Le Brun hinzufügt: „tous les vœux le placent au Musée Napoléon.“²⁹² Doch auch diese Bilder verkauft Harris nicht, da er mit ihrer Qualität unzufrieden ist. Deshalb wendet sich Le Brun im November 1812 an Christie:

„Depuis le grand envoi que j'ai fait à M. Harris, je lui ai adressé 12 tableaux provenant en partie de la vente De Smeth à Amsterdam, qu'il m'avait demandé et que je desirai lui vendre en bloc; mais soit qu'il ait peu vendu l'hiver or soit par autre motif, il ne veut plus les vendre pour son compte; ainsi vous voyez que me voilà revenu où j'en étais après la mort de mon ami Desenfans. Ces 12 tableaux sont entre le main de M. John Woollett que les fera voir et les tiendra à votre disposition.“²⁹³

Le Brun bittet Christie um den Verkauf bis Ende des Jahres 1812, da er keinen Rücktransport der Bilder wünscht und auf die Abwicklung des Geschäfts hofft. Am 8. Mai 1813 werden die Gemälde schließlich auf einer Auktion bei Christie's versteigert, allerdings beträgt der Erlös weniger als ein Drittel der von Le Brun geforderten Summe. Diesen sendet Woollett nach Abzug von Frachtkosten, Gebühren und Vermittlungsgebühren in Form von Schuldscheinen an Le Brun, der sie jedoch nicht mehr einlösen kann. Le Brun verstirbt am Morgen des 7. August 1813 in seinem Wohnhaus rue du Gros-Chênet und wird am 9. August auf dem Friedhof Père-Lachaise beigesetzt.

²⁹² Bailey 1984, S. 43 f. Offensichtlich spielt die Konkurrenz mit Denon und dem Museum auch hier eine Rolle.

²⁹³ Brief von Le Brun an James Christie vom 10. November 1812. Le Brun fordert für die Gemälde einen Gesamtpreis von 1 790 Livres Sterling. P. T. L., 29819–29820.



III. Die Galerie der flämischen, holländischen und deutschen Maler

„La gravure seule peut en donner une véritable idée;
aussi j'ai fait ce que Descamps n'a point songé à faire.“³⁰⁶

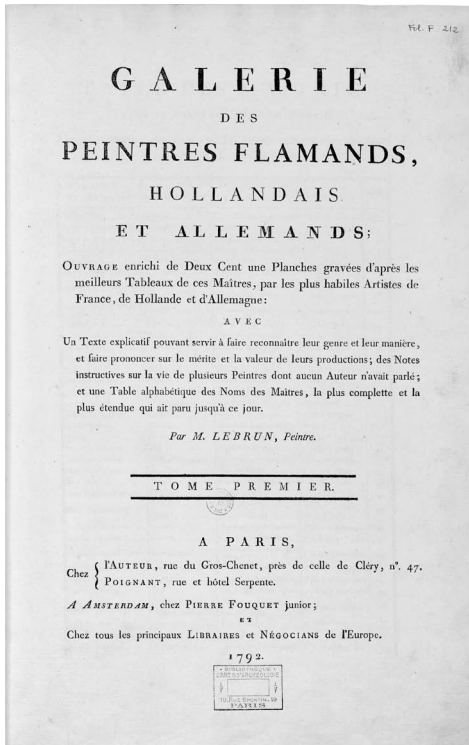
Die Publikation *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* verzeichnet in erstem und zweitem Band als Erscheinungsjahr 1792, im dritten Band 1796 (Abb. 19). Diese Daten geben nicht das Datum ihrer Veröffentlichung, sondern ihrer Fertigstellung an. Ihre Entstehungsgeschichte beginnt Jahre zuvor mit Lieferungen von Reproduktionsgrafiken. Prigot weist auf die Ankündigung einer Lieferung dieser Grafiken unter Direktion von Le Brun in der Zeitschrift *L'Année littéraire* des Jahres 1777 hin.³⁰⁷ Bereits 1774 plant Le Brun die Herausgabe von Werken flämischer, holländischer und deutscher Maler – überwiegend des 17. Jahrhunderts – im Medium der Druckgrafik, um deren Absatz auf dem Kunstmarkt zu fördern.³⁰⁸ Doch erst sechs Monate nach dem offiziellen Ende des staatlichen Zensursystems durch die verbrieft Pressefreiheit in der im August 1789 verabschiedeten Menschenrechtserklärung entscheidet sich Le Brun zur Publikation der Grafiken als gebundenes Werk unter dem Titel *Galerie des peintres*. Zeugnis davon gibt der Subskriptionsaufruf im *Journal de Paris*.³⁰⁹ Vielleicht habe das Publikum Freude an seiner Sortierung nach Schulen, so die Ausschreibung, die jeweils den Meister, seine Schüler und Nachahmer präsentierte und so gute Vergleichsmöglichkeiten böte. Ebenso gibt die Anzeige Auskunft über Art und Weise der Distribution, nämlich zwölf Lieferungen à zwölf Grafiken, ab dem 1. März 1790 für 18 Livres pro Heft, außerdem eine Zugabe von 50 Grafiken, von denen 23 Le Bas graviert habe

³⁰⁶ Le Brun, *Galerie des peintres*, 1792, S. ij.

³⁰⁷ Prigot 2008, S. 29. Der besagte Eintrag zur zweiten Lieferungen ist zu finden in *L'Année littéraire* 1777, Band VIII, S. 213. Zu weiteren Lieferungen ist in dieser Zeitschrift allerdings nichts vermerkt. Geprüft wurde der gesamte *Index de L'Année littéraire* (1757–1790). Die erste Lieferung ist bereits im Jahr 1776 anzusetzen.

³⁰⁸ Aus Le Brun, *Galerie des peintres* (1796) Vorwort des dritten Bandes: „Il [l'ouvrage] fut commencé avant la révolution française en 1774.“

³⁰⁹ Aus der *Souscription* <sic> im *Supplément au Journal de Paris*, 2. März 1790: „A l'époque où j'ai commencé cette entreprise, la voie des souscriptions étoit connue; je pouvois donc l'employer pour annoncer & hâter le débit de ma collection.“



19 Le Brun, *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands*, 1792/96, Titelseite

und die ab 1. Juli desselben Jahres für 36 Livres zu erwerben seien. Die Texte würden erst ab 1. Januar 1791 zum Verkauf angeboten und der Preis im Juli bekannt gegeben. Interessenten können in Paris, Brüssel, Amsterdam London, Wien, Berlin, Florenz und Rom das Galeriebuch subscribieren.

Herstellung und finanzielles Risiko einer solchen mit Reproduktionsgrafiken ausgestatteten Publikation übernimmt Le Brun nicht alleine, sondern in Kooperation mit einem Kunsthändler und Grafiker in Amsterdam – Pierre Fouquet junior. Über seine Rolle zur Genese der Publikation gibt es kaum Anhaltspunkte. Lediglich das Protokoll zum Verkauf der 201 Kupferplatten und rund tausend erhaltener Abzüge, deren Erlös zwischen den Erben geteilt wird, weist auf die finanzielle Partizipation Fouquets hin.³¹⁰ Da Le Brun nicht nur Stecher in Paris, sondern auch in Amsterdam akquiriert, wird ein Teil der Grafiken nach Ori-

ginalen angefertigt, die zeitweilig in Fouquets Besitz sind. Entgegen dem ersten Eindruck basiert die *Galerie des peintres* auf einer nicht existenten Galerie. Obgleich unter den Grafiken der Vermerk „Tiré du Cabinet de M. le Brun“ angebracht ist, stammen die Gemälde nicht aus der permanenten Sammlung des Kunsthändlers, sondern werden von Le Brun in Paris und von Fouquet in Amsterdam vertrieben und befinden sich temporär in deren Besitz.³¹¹ Die Aufgabe der Reproduktion wird von 54 Stechern unterschiedlicher Herkunft über ein Jahrzehnt hinweg ausgeführt.

Prigot bezeichnet Le Bruns *Galerie des peintres* als das umfassendste Werk, welches in dieser Epoche zu den Schulen des Nordens erschienen sei und sich vor allem als eine praktische Enzyklopädie zum Gebrauch für Sammler und Künstler

³¹⁰ Prigot 2010, S. 215–222.

³¹¹ Dieser Vermerk unter den Grafiken ist nicht in allen Ausgaben vorhanden, die Grafiken der Bände im British Museum (London) sowie im INHA (Paris) führen ihn, die im Städelmuseum (Frankfurt) nicht.

präsentiere.³¹² Bezüglich des Umfangs ist anzumerken, dass Descamps' Werk *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois* eine größere Anzahl ausführlicher Künstlerbiografien liefert und zur gleichen literarischen Epoche der Aufklärung gehört.³¹³ Was laut Le Brun diesem schätzenswerten Buch fehle und ihn schließlich veranlasst, seine *Galerie des peintres* zu schreiben, sind Stiche von Kunstwerken. Allein die Lebensbeschreibung des Künstlers und das Sprechen über dessen Bilder reiche zur Beurteilung nicht aus; nur durch Abbildungen sei es möglich, Manier und Charakteristiken dieser Werke zu beurteilen.³¹⁴ Mit diesem Anspruch wird die literarische Gattung der Kunsthistoriografie von Le Brun um eine weitere Komponente, nämlich der Abbildung, bereichert. Le Bruns Überlegung zum Erwerb von Kennerschaft durch vergleichendes Sehen unter Zuhilfenahme von Reproduktionsgrafik wird beispielhaft erstmals von Pierre Crozat und Jean Mariette angestellt und durch Herausgabe eines Sammlungsbandes umgesetzt. Reproduktionsgrafiken werden im 18. Jahrhundert ein wichtiges Instrument, um Zuschreibung oder Echtheit von Originalen zu beurteilen und das Auge zu schulen. Auch der kunsttheoretische Diskurs in Frankreich belegt die Wertschätzung der Grafik, so dass Le Brun auf eine bereits etablierte Methode zurückgreifen kann.³¹⁵ Das Novum in der *Galerie des peintres* ist also die Kombination der bislang lediglich auf Text beschränkten Viten eines Künstlers mit Reproduktionen seiner Bilder.

Den Anspruch an ein enzyklopädisches Werk hat die *Galerie des peintres* weder laut Titel noch Inhalt. Le Brun stellt lediglich eine Auswahl von Künstlern vor, die er als aner kennenswert betrachtet und verfolgt nach eigener Aussage nicht das Ziel einer umfassenden Darstellung: „Le plan que j'adopté m'a fourni aussi une occasion de réduire de beaucoup la liste des véritables peintres.“³¹⁶ Vielmehr wolle er zeigen, welche Werke in eine Sammlung eingehen können, die von echtem und urteilsfähigem Geschmack geformt sei. So präsentiert sich das Werk weder als Enzyklopädie noch als Vitenbuch, sondern vielmehr als Sammlungsband

³¹² Prigot 2010, S. 215.

³¹³ Descamps 1753–63.

³¹⁴ Le Brun, *Galerie des peintres*, 1792, S. ij.

³¹⁵ De Piles empfiehlt den Lesern die Nutzung der Grafik als Hilfsmittel für Vergleiche und Urteilsbildung. De Piles 1715, Kap. XXVIII. *De l'utilité des Estampes & de leur usage*. S. 84–99.

³¹⁶ Le Brun, *Galerie des peintres*, 1792, S. ij: „Je le répète, c'est un choix que j'ai voulu faire, c'est-à-dire, qu'en même temps que j'ai voulu aider les amateurs de la peinture à distinguer les tableaux d'un maître d'avec celui d'un autre, j'ai désiré leur indiquer ceux qui pouvaient entrer dans un cabinet ou dans une galerie formée par goût pur et sévère.“

mit Lebensbeschreibungen von Künstlern, die nach Meinung des Kunsthändlers in einem Kabinett oder einer Galerie vertreten sein sollten.³¹⁷ Damit möchte er den Kanon nordalpiner Künstler in Tradition von Roger de Piles und Dezallier d'Argenville aktualisieren. Von 172 Künstlern werden von Le Brun 21 erstmals schriftlich mit Grafik und Lebensbeschreibungen vorgestellt, darunter Jan Vermeer van Delft, Meindert Hobbema und Pieter Saenredam. Im letzten Band befindet sich ein umfassendes alphabetisches Verzeichnis mit kurzem Hinweis zu Lebensdaten und künstlerischem Schwerpunkt von insgesamt 1342 Künstlern der nordischen Schulen. Grundlage und Maßstab für eine derartige Publikation sind neben ästhetischen Kriterien und persönlichen Präferenzen eine steigende Nachfrage dieser Werke auf dem Kunstmarkt. Auf die Grafiken der *Galerie des peintres* verweist in späteren Auktionskatalogen nicht nur der Autor selbst, sondern auch andere Kunsthändler wie Joseph Lebrun, Charles Paillet, Alexandre Paillet oder Pierre Roux.³¹⁸ Ein Teil der vorgestellten Maler gehört zu den meistgehandelten dieser Epoche, andere sollen diese Berühmtheit erst erfahren. Wie groß Le Bruns Anteil an der Etablierung neuer Künstler ist, wird im Laufe des Kapitels erörtert. Dass selbst heute die *Galerie des peintres* wie eine Enzyklopädie erscheint und als der vollständigste Band über die Schulen des Nordens gepriesen wird, belegt Le Bruns Fähigkeit, es als unabhängiges Galeriewerk zu präsentieren.³¹⁹

Sammlungsnachlässe mit bibliografischen Beständen bezeugen, dass die Bände sich seinerzeit neben anderen Galeriewerken und kunsttheoretischen Schriften bei Kennern, Gelehrten und Aristokraten in Frankreich, den Niederlanden und der Schweiz befunden haben. Erhältlich gewesen sind sie in Paris bei Le Brun sowie Poignant im hôtel Serpente, in Amsterdam bei Pierre Fouquet jun. und darüber hinaus bei allen wichtigen Buch- und Kunsthändlern Europas. Die Subskribentenliste Le Bruns verzeichnet Abnehmer in Brüssel, London, Berlin, Wien, Amsterdam und Florenz.³²⁰ Beides belegt die Verbreitung in Sammler- und Händlerkreisen weit über Frankreich hinaus. Der Brief eines Schweizer Sammlers im Januar 1808, der

³¹⁷ Zum vergleichenden Sehen siehe a. a. O., S. ix: „... c'est-à-dire, qu'il faudra voir, comparer souvent, pour saisir les rapports ou la différence qu'il y a entre tel peintre et tel autre; ...“

³¹⁸ Belegt im GPI, Los 0015 von Auktionskatalog F-A2080, Verkauf vom 27. Nov. 1793; Los 0078 von Auktionskatalog F-893, Verkauf vom 10. Dez. 1818; Los 0084 von Auktionskatalog F-173, Verkauf am 16. Januar 1809 und Los 0298 von Auktionskatalog F-1554, Verkauf vom 26. Nov. 1822 bis 7. Jan. 1823.

³¹⁹ Prigot 2008, S. 29. „Lebrun [...] constitue l'une des sommes les plus complètes sur les écoles du Nord jamais parues à cette époque.“

³²⁰ Prigot 2010, S. 215.

Le Brun um eine Auskunft bezüglich eines Gemäldes von Le Dominiquin bittet, erwähnt lobend das Galeriewerk von 1792/96 mit den Worten:

„Votre bel ouvrage sur les peintres flamand et hollandais m’a beaucoup guidé dans mes achats et bel ouvrage que fait mes delivrer, me prouve combien vous protegez, Monsieur les arts, combien vous avez en à lieu d’être utile or d’instruire les amateurs ...“³²¹

Damit geht die *Galerie des peintres* über traditionelle Aufgaben eines Galeriewerks wie Repräsentation einer Sammlung und ihres Sammlers oder die gelehrte Unterweisung des Lesers hinaus. Aufgrund ihrer Auswahl vorgestellter Künstler leitet sie den ambitionierten Sammler durch ein umfangreiches Angebot an Kunstwerken der niederländischen und deutschen Schule auf dem internationalen Kunstmarkt und animiert ihn, selbst eine Sammlung zusammenzustellen. Die *Galerie des peintres* dient somit als Leitfaden für Ankäufe. Anders als in Vitenbüchern oder Nachschlagewerken grenzt Le Brun die Liste der Maler ein. Er bildet einen Kanon der „véritables peintres“ der Schulen des Nordens. In Paris bietet er das Werk sogar der Administration des *Musée central des Arts* an und fordert als Bezahlung den Wert von 300 Francs in Grafiken. Der Beirat stimmt zu, da sie die Bände als „utile à l’administration“ bewerten.³²² Wie der Titel von Le Bruns Publikation impliziert, gehören Galeriewerke zu den wichtigen Vorbildern, da sie Kunstwerke in einer Synthese aus Wort und Bild präsentieren. Unter dem Begriff des Galeriewerks versteht man gebundene Blätter mit Reproduktionen von Gemälden einer Sammlung, in Einzelfällen auch von Zeichnungen oder Antiken. Zudem werden Vitenbücher in die folgende Untersuchung einbezogen.

Vorbilder: Galeriewerke und Vitenbücher

Eines der ersten Galeriewerke mit dem Titel *Theatrum Pictorium* (1660) stammt von David Tenier. Diesem folgen einige Jahre später die *Tableaux de Cabinet du Roy* (1677) mit aufwändigen, großformatigen Kupferstichen, die zu einem wichtigen diplomatischen Repräsentationsmittel werden. Obwohl beide Werke auch an

³²¹ Brief von M. Boucard an Le Brun, Basel, 30. Januar 1808. P. T. L., Aut. C52.2. D4. sd01. 29068–29071.

³²² Émile-Mâle 1957, S. 387.

Liebhaber verkauft werden, richten sie sich doch in erster Linie an Herrscherhäuser. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts gewinnen Galeriewerke ein immer größeres Publikum, so dass sich auch private Verleger um Veröffentlichungen bemühen, da sie auf wirtschaftlichen Gewinn hoffen. Galeriewerke dienen zudem der Förderung des einheimischen Grafikmarktes oder der Propagierung bestimmter Kunstrichtungen und Geschmacksvorlieben.

David Tenier der Jüngere veröffentlicht 1660 im *Theatrum Pictorium* 243 Radierungen nach italienischen Gemälden aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich. In Heinekens *Idée générale* wird die Edition auch mit *La galerie de l'archiduc Leopold-Guillaume à Bruxelles* bezeichnet.³²³ Damit setzt Teniers dieser Sammlung ein Denkmal und erschafft laut Bähr die Grundlage einer neuen Gattung der Galeriewerke als repräsentative Druckwerke an europäischen Fürstenhöfen.³²⁴ Doch statt einer fortschrittlichen Anordnung nach Schulen, Gattungen und mit einer Chronologie sind hier eher die Vorlieben des Sammlers dargestellt, weniger ein kunsthistorisches Ordnungsschema. Mit Giulio Mancini beginnt in Italien bereits um 1620 die Hinwendung zu einer Systematisierung von Sammlungen nach kennerschaftlichen Kriterien.³²⁵ In seinen *Considerazioni sulla pittura* unterscheidet Mancini fünf Schulen, die *Schola lombarda, toscana, venetiana, romana* und *oltramontana*. Um 1680 wird dieses System im Zuge der Echtheitsanalyse von Filippo Baldinucci um methodische Regeln erweitert. Dabei bilden Zeichnungen und Skizzen als Ausdruck individueller Handschrift des Künstlers eine wichtige Grundlage zur Authentifizierung von Werken. Das daraus hervorgehende Schulmodell wird in Frankreich von Roger de Piles in seiner Schrift *Abrégé de la vie des peintres* (1699) fortgeführt. Aufgegriffen von Pierre Crozat und Pierre Jean Mariette, unter Mitarbeit des Grafen von Caylus sowie Roger de Piles, wird dieses Modell Ausgangspunkt eines mit hochwertigen Druckgrafiken und Beschreibungen ausgestatteten 2-bändigen Sammlungswerks, der sogenannten *Recueil Crozat*.

In den Jahren um 1720 entsteht in Paris ein neues Zentrum für italienische Kunst, nachdem der Herzog von Orléans die Sammlung der Familie Odescalchi, welche diese von der schwedischen Königin Christina geerbt hat, über den

³²³ Heineken 1771, S. 45.

³²⁴ Bähr 2009, S. 25 f.

³²⁵ Bickendorf 2007, S. 43–47.

Financier und Kunstliebhaber Pierre Crozat erwerben lässt.³²⁶ Desweiteren gelangen aus den Kabinetten von Richelieu, Mazarin, Dubois, des Herzog von Grammont und des Herzogs von Vendôme Stücke in die Sammlung. Diese bildet den Ausgangspunkt für den in Zusammenarbeit mit Pierre-Jean Mariette begonnenen Katalog *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets*, dessen erster Band 1729 auf Initiative des Herzogs und Crozats erscheint.³²⁷ Erst viel später wird der zweite Band 1742 unter Mariettes Federführung publiziert, als Crozat bereits verstorben ist. Die geplante limitierte Edition von 800 Exemplaren in mehreren Bänden mit anschließender Vernichtung der originalen Druckplatten spiegelt die herausragende Qualität und Einordnung des Werks. Vorab werden 100 Exemplare vom König reserviert und weitere 200 von Crozat selbst. Das Projekt wird in dieser Form nie verwirklicht, dennoch zeigt es zwei wichtige Entwicklungen der Auseinandersetzung mit Kunstwerken und ihrer Präsentation im 18. Jahrhundert.

Nach Haskell markiert diese Publikation die Entstehung des Kunstbuchs und dient als Vorbild für berühmte Nachfolger, beispielsweise den Sammlungskatalog der Dresdner Galerie.³²⁸ Aufgrund der Bestrebung seiner Autoren Pierre Crozat und Jean-Pierre Mariette nach Vollkommenheit übertrifft es den Anspruch vorausgegangener Galeriewerke. Obgleich unterschiedlich große Bände überliefert sind, bewegen sich alle im Folio-Format. Le Brun verwendet für seine *Galerie des peintres* ebenfalls dieses Format. Indem grafische Reproduktionen eine Zusammenschau von Gemälden und Zeichnungen ermöglichen, welche sich nicht als Original an einem Ort befinden, wird vergleichendes Sehen als Maßstab kennerschaftlicher Reflektion und Beurteilung hervorgehoben. Die Qualität der Stiche im *Recueil Crozat* ist außerordentlich – vor allem die Zeichnungen sind für Kenner und Liebhaber Grundlage von Diskursen über Zuschreibungsfragen und zur Beurteilung der *Invention* als Element der Kompositionslehre. In einem zugehörigen Textabschnitt

³²⁶ *Galerie du Palais Royal*, Paris 1786, Bd. 1, Vorwort, S. 2 f. Teile der Sammlung gelangten nach ihrem Verkauf durch den Herzog von Orléans 1792 nach Großbritannien. Hierzu auch Buchanan 1824, S. 17–20.

³²⁷ Guichard 2008, S. 98.

³²⁸ Haskell 1993, S. 64. Siehe auch Guichard 2008, S. 98 f. Pierre-Jean Mariette, späterer Kunstkenner und Verleger des zweiten Bandes der *Recueil Crozat*, könnte als Autor des Widmungsbriefs von Heinekens *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la galerie de Dresde* Einfluss auf das Werk genommen haben. Er spielt laut Guichard ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Entstehung des „Kunstbuchs“.

beschreibt Mariette das abgebildete Kunstwerk, den Stil des Künstlers und korrigiert inkorrekte Zuschreibungen.³²⁹ Der evidente Unterschied zu vorherigen Galeriewerken mit Abbildungen aus fürstlichen Sammlungen ist beim *Recueil Crozat* somit die Ordnung nach Schulen mit Lehrer-Schüler-Beziehung sowie die Kombination von Gemälde- und Zeichnungsreproduktionen. An dieser Struktur orientiert sich Le Brun bei seiner Präsentation der flämischen, holländischen und deutschen Maler.

Schwerpunkt des Crozatschen Werks bildet die römische und bologneser Malerei des 17. Jahrhunderts mit einer großen Anzahl venezianischer Gemälde.³³⁰ Die römische Schule wird in enger Verbindung zu Raffaels Lehrer und Schüler präsentiert. Allein 137 Abbildungen umfasst die römische Schule, davon sind ein Drittel Werke Raffaels, dem Held der Akademie.³³¹ Das Konzept des *Recueil Crozat* schließt allerdings an die Überlegung von Roger de Piles *L'idée du peintre parfait* an, der wie Crozat als Rubenist eine anti-akademische Haltung einnahm. De Piles beschreibt die Nützlichkeit der Druckgrafik, um Werke unterschiedlicher Künstler vergleichend nebeneinander zu stellen und das Auge zu schulen.³³² Das Schulmodell findet 1781 bei der Neuordnung der Gemäldegalerie im Oberen Belvedere zu Wien erstmals praktische Anwendung und wirkt von dort vorbildhaft auf Sammlungen in Europa – nicht zuletzt auf das Musée Napoléon.³³³ Mit der Zuordnung der Künstler nach Schulen schlägt Crozat also in Analogie zu Roger de Piles eine unakademische Richtung ein.³³⁴ Die chronologische Anordnung der römischen und venezianischen Schule ermöglicht den Vergleich stilistischer Entwicklungen über rund 250 Jahre sowie das Erkennen von Stärken und Schwächen einzelner Künstler. Crozats Gemäldesammlung ist nach den gleichen Kriterien arrangiert. Der Unterschied zur akademischen Lehre besteht in der systematischen Vermittlung von Kunstwerken – zu denen Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken zählen – durch

³²⁹ Die Texte Mariettes zu Künstlern und Gemälden bezeugen gemäß Bähr sein Wissen über die Werke der Kunstschriftsteller wie Vasari, Félibien, Sandrart, de Piles, aber auch weniger bekannten wie Soprani, Condivi, Passeri und Lomazo. Bähr 2009, S. 129.

³³⁰ Bähr 2009, S.101.

³³¹ Bickendorf 2007, S. 39.

³³² De Piles 1715, *Chapitre XXVIII. De l'utilité des Estampes, & de leur usage*.

³³³ Bickendorf 2007, S. 33–37.

³³⁴ Über Gemeinsamkeiten siehe Leca 2005 S. 638 f. Über Roger de Piles Einstellung zur Akademie siehe Bryson 1981 S. 58 und S. 204–208 sowie Bryson 1984, S. 85–123.

vergleichendes Sehen.³³⁵ Ziel der Publikation sei laut Bickendorf, dem Leser anhand der Folge von abgebildeten Gemälden und Zeichnungen die Entwicklung der Kunst und ihre Wechselbeziehungen im zeitlichen Kontext vor Augen zu führen.³³⁶ Vorteil der Grafik gegenüber der Beschreibung eines Gemäldes ist eine direkte visuelle Vermittlung des Originals. Die Reproduktionsgrafik kann den beschreibenden Text verkürzen, dieser wiederum kann fehlende Informationen wie Kolorit, Pinselstrich und Farbauftrag ergänzen. Darüber hinaus machen Reproduktionen die Zusammenschau und den Vergleich von Werken möglich, deren Originale an verschiedensten Orten aufbewahrt werden. Neben solch gebundenen Werken existieren darüber hinaus Mappen, in denen Grafikblätter lose und ohne Erläuterungen aufbewahrt werden. Dennoch sind diese Grafiken auf Text angewiesen, mindestens Werktitel, Künstler, Entstehungsjahr, gegebenenfalls Stecher des Blatts, Originalformat und Technik müssen für eine kennerschaftliche Zuordnung vorhanden sein. So ist es Sammlern möglich gewesen, die Mappen beliebig zu bestücken und zu ordnen.

Der erste Band der *Galerie du Palais Royal* erscheint 1786 mit 30 Lieferungen im Folio-Format. Die Revolutionswirren verzögern allerdings den Abschluss des Projekts, so dass die Bände II und III erst 1808 von Laporte und Bouquet mit 59 Lieferungen zu Ende geführt werden. Insgesamt präsentiert der Sammlungsband 355 Stiche, sortiert nach Schulen mit dem Schwerpunkt Italien, und vermittelt Kunstliebhabern einen Eindruck von der einstigen Kollektion im königlichen Stadtpalast. Ludwig XIV. vermachte den von Kardinal Richelieu errichteten Palais Royal im Herzen von Paris seinem Bruder Philipp I. von Bourbon, Herzog von Orléans.³³⁷ Der ehemalige Wohnsitz des Kardinals beherbergte eine Gemäldesammlung, des weiteren im linken Flügel des zweiten Hofes die auf ihn zurückgehende sogenannte *Galerie des hommes illustres*. Philipp II., Herzog von Orléans, vergrößerte die Sammlung auf rund 485 Objekte, die er über zwanzig Jahre hinweg zusammenstellte. In

335 Leca 2005 S. 642. Leca bezeichnet Crozats Werk als „teaching museum“, bei dem Künstler den Genius früherer Meister entdeckten, während sie in der Akademie durch Kopie von Modellen (Gips, Zeichnungen) lediglich technisch ausgebildet wurden.

336 Bickendorf 2007, S. 38. Auch wenn der ursprüngliche Plan eines Compendiums der Kunstgeschichte nicht verwirklicht wurde, waren die beiden Prachtbände von hohem, repräsentativem Wert – der König selbst erwarb 100 Exemplare für seine Bibliothek. Stichwerke wie dieses und seine Nachfolger dienten in der Regel dazu, den Ruhm des Sammlers zu erhöhen, in dem der Nachwelt die wertvollsten Stücke seiner Sammlung präsentiert wurden. Sie bezeugen Einfluss, Macht und Reichtum sowie den exquisiten Geschmack ihres Sammlers.

337 Couché 1786, Bd. 1, Vorwort von Croze-Magnan.

einer Galerie, deren mittlerer Teil ein Oberlicht erhellte, war die Gemäldesammlung großer Meister untergebracht. Doch sein Nachfolger Ludwig I., Herzog von Orléans, vernachlässigte die Sammlung und verkaufte im Jahr 1727 einen Teil der flämischen Gemälde. Erst dessen Sohn Ludwig Philipp I., Herzog von Orléans, bemühte sich wieder um den Erhalt und öffnete die Galerie für Liebhaber und Künstler. Ludwig Philipp II. löste die Sammlung 1790 aus finanziellen Gründen auf und verkaufte sie. Die Gemälde der flämischen, holländischen und deutschen Schule erwarb ein Händler für 500 000 Livres; ein Bankier aus Brüssel namens Walcuers erstand die italienische und französische Schule für 750 000 Livres. Wenige Tage später kaufte sie der Sammler Laborde de Merville für 900 000 Livres zurück, um sie in Paris zu erhalten. Während der Revolution verließ Laborde Frankreich und nahm die Sammlung mit nach Großbritannien, um sie dort für 41 000 Sterling zu veräußern. Doch vorher widmete sich der Graveur des Kabinetts, Joseph Couché, ab 1785 der Aufgabe, diese einzigartige Kollektion in Stichen festzuhalten.

Der erste Band vereint die florentinische, römische und lombardische Schule. Der zweite Band beginnt mit der venezianischen Schule, es folgen die genueser und neapolitanische sowie die flämische Schule. Der dritte Band ist der holländischen, deutschen und französischen Schule gewidmet. Jedem Gemälde steht eine Seite zur Verfügung, wovon etwa die obere Hälfte einer Seite für den Stich, die untere Hälfte für den Text reserviert ist, der nach einer Überschrift mit Nennung von Schule, Künstler und technischen Daten, gesetzt in Barock-Antiqua, Anmerkungen zu Gemälde und Malstil sowie zur Vita in Schreiftschrift liefert. Bei weniger Text füllt die Reproduktion den zur Verfügung stehenden Raum. Stich und Text werden von einem Rahmen im Stil eines ionischen Kymation umfassen und bilden so eine optische Einheit (Abb. 20). Die Kupferstiche sind von hoher Qualität und von verschiedenen Stechern ausgeführt, deren Name unmittelbar rechts unter dem Bild vermerkt ist.

Prigot verweist auf die zeitliche Nähe des Erscheinens der *Galerie du Palais Royal* 1786 und deren möglichen Einfluss auf Le Brun, welcher die Arbeit an seinem Werk 1787 aufnimmt.³³⁸ Die Kombination aus Grafik und Angaben zu Werk und Künstler könnte tatsächlich ein Vorbild für Le Bruns *Galerie des peintres* gewesen sein. Wie bereits erläutert, bringt Le Brun bereits zwischen 1770 und 1779

338 Prigot 2008, S. 29.

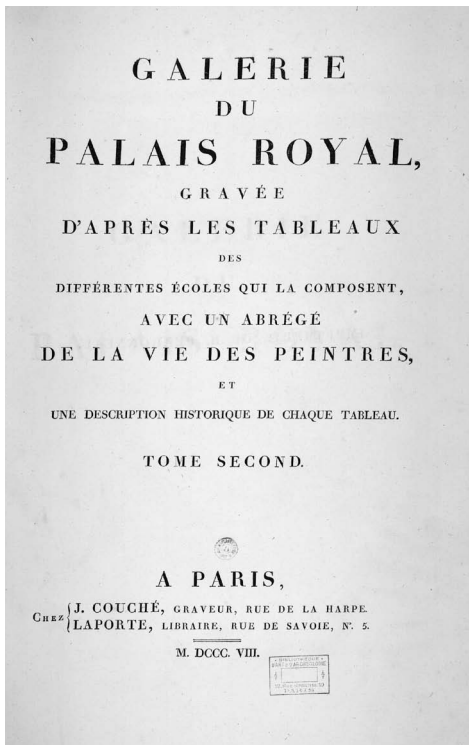
Reproduktionsgrafiken in Umlauf, so dass er lediglich Texte dazu verfassen muss. Weitere Parallelen bestehen darin, dass die Gemälde der *Galerie du Palais Royal* beim Erscheinen der letzten beiden Bände nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort existierten. Die Stiche stammen analog zur *Galerie des peintres* von verschiedenen Stechern. Auch das Vertriebssystem mit aufeinander folgenden Lieferungen an Subskribenten stimmt überein, ist aber für derart kostspielige Werke üblich. Ebenso weisen Format und Schriftgestaltung der Titelseite Gemeinsamkeiten auf – sie sind in einer klassizistischen Antiqua gesetzt. Allerdings ist der Titel zum ersten Band der *Galerie du Palais Royal* von 1786 noch eine Kombination aus Barock-Antiqua und Schreibschrift, analog zum Innenteil des Bandes. Erst die Titelseite von 1808 (Abb. 21) ist im Aufbau ähnlich zu derjenigen von Le Bruns *Galerie des peintres*. Somit bestand eine Wechselwirkung zwischen den beiden Publikationen.

In ihrem Aufsatz bemerkt Prigot, Le Brun reihe sein Buch in die Tradition jener anspruchsvollen Werke, die das Wort „Galerie“ im Titel tragen, so die *Galerie de Dresde* von Heineken oder die eben vorgestellte *Galerie du Palais Royal*. Bezeichnungen wie „suite des Peintres“, also (Druck)-Folge, oder „cabinet Lebrun“ seien von den Zeitschriften bereits zur Ankündigung der Grafiken verwendet worden, so dass ein neuer Titel notwendig geworden sei. Doch Le Brun gibt seinem Werk nicht aus Mangel an Alternativen diesen Titel. Nach Heinekens Definition trägt die *Galerie de Dresde* ihren Titel zu Recht, denn sie ist: „les collections des Tableaux, que les Souverains ont recueillis, & dont ils ont donné des estampes au public.“³³⁹



20 Pierre Guillaume Alexandre Beljambe, *Die Beschneidung*, nach Giovanni Bellini, in: *Galerie du Palais Royal*, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau (1786–1808), Bd. 2

339 Heineken 1771, S. 9.



21 Titelseite der *Galerie du Palais Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau*, Bd. 3, 1808

Das Werk Le Bruns und streng betrachtet auch die beiden letzten Bände der *Galerie du Palais Royal* gehören trotz ihrer Titel einer anderen Kategorie an, nämlich den *Recueils*, zu denen es bei Heineken heißt: „Enfin, quand les tableaux, d'après les quels on a publié des estampes, ne se trouvent pas réunis dans une même maison, & qu'ils font repandus en différens endroits, je donne à ces Volumes le nom de Recueil.“³⁴⁰

Das grundlegende Unterscheidungsmerkmal eines *Recueil* zu den Galeriewerken der Fürstenhäuser ist die Zusammenschau von Gemälden, die de facto an verschiedenen Orten aufbewahrt werden. Eine in Buchform präsentierte Galerie existiert real an einem Ort und zeigt die Sammlung in Reproduktionsgrafiken. Dies ist zumindest bei der *Galerie du Palais Royal* bis zu ihrer Auflösung 1790 der Fall. Le Bruns Grafiken bilden jedoch Gemälde ab, die nicht Teil seiner ständigen Sammlung in der rue du Gros-Chenet gewesen sind und seine Bände sind gemäß Heinekens Definition ein *Recueil*. Nachforschungen von Edwards

belegen, dass sich Vermeers *Astronom* in den Niederlanden befunden hat und dort nachgestochen worden ist.³⁴¹ Auch andere Gemälde, beispielsweise von Eckhouts, befinden sich seinerzeit in Amsterdam, die Hinweise mit den Ortsangaben sind auf den Blättern vermerkt.³⁴² Andere Bilder sind zeitweilig in Le Bruns Besitz, wenn er Verkäufe abwickelt. Die Sammlung in seiner Galerie ist eine wechselnde, temporäre

340 Ebd.

341 Edwards 1996, S. 130–132. Edwards führt Korrespondenzen des Kunsthändlers Paillet an und verweist auf den Stecher Garreau, der zur Zeit der Anfertigung der Vermeer-Grafik 1784 in Amsterdam lebte.

342 Le Brun, *Galerie des peintres*, Bd. II, S. 10. Beide Reproduktionsgrafiken von Eckhout sind mit dem Vermerk versehen: „Gravé par Rein v. Winkéles à Amsterdam“. Auf einer weiteren von Garreau 1783 angefertigten Radierung eines Gemäldes von Weenix ist vermerkt „L. Garreau sculp. à Amst.dam en 1783“.

Ausstellung zu Verkaufszwecken.³⁴³ Wieso entscheidet er sich also für den Titel *Galerie des peintres*?

Mit der Namensgebung hebt Le Brun das Werk auf eine Ebene mit der aristokratischen Edition – eine Entscheidung von politischer Dimension. Im vorangegangenen Kapitel wird bereits auf die zeitliche Nähe des Erscheinens der *Galerie du Palais Royal* 1786 und deren möglichen Einfluss auf Le Brun hingewiesen, der die Arbeit an den Beschreibungen 1787 aufnimmt. Zu diesem Zeitpunkt werden Le Bruns Texte aber nicht veröffentlicht. Ist die *Galerie du Palais Royal* wirklich ein Vorbild, dem Le Brun nacheifern will? Betrachtet man noch einmal den Titel, ist ein wesentlicher Aspekt festzuhalten: Das Wort „Galerie“ erscheint im Titel in der Regel in Korrelation mit dem Ort, an dem sich die beschriebenen Kunstwerke befinden, oder mit deren Inhaber, in der Regel ein Herrscher oder Landesfürst. Sei es die *Galerie du Palais Royal*, *de Vienne*, *de Florence*, *de Dresde*, *de Berlin*, *de Brunswick*, *de Copenhague* oder *de Dusseldorf*. Le Bruns *Galerie des peintres* aber verweist auf die Maler. Der Titel gleicht somit einem Affront gegen die Souveränität vorheriger Werke, indem er weder den Sammler noch Aufbewahrungsort angibt, sondern ein Künstlerkollektiv, noch dazu nicht der italienischen oder französischen Schule, sondern der holländischen, flämischen und deutschen. Die Namensgebung verleugnet in dieser Hinsicht die Sammler-Autoritäten des Ancien Régime. Le Brun vermischt im Titel das ehrwürdige Galeriewerk mit den Lebensbeschreibungen von Künstlern. Der Titel *Galerie du Palais Royal* vermischt mit den *Vie des peintres* mündet in der *Galerie des peintres*. Inhaltlich sowie formal steht das neuerschaffene Druckwerk vorerst Descamps' Lebensbeschreibungen *Vie des peintres* näher als der *Galerie du Palais Royal*. Dennoch verweisen sowohl die grafischen Reproduktionen als auch die stilistischen Beurteilungen von Werken auf ein Galeriewerk wie die *Galerie du Palais Royal*, obgleich Le Brun sich inhaltlich nicht daran orientiert.

Abgesehen von den Galeriewerken beeinflusste eine andere Buchgattung die Gestaltung der *Galerie des peintres* maßgeblich: Das Vitenbuch. Neben exemplarischen Reproduktionsgrafiken offeriert Le Brun dem Leser nicht nur eine Stilanalyse zum Œuvre eines Künstlers, sondern auch dessen Lebensbeschreibung. Geht man in der Kunsthistoriografie zurück, sind als wichtiges Vorbild hierfür an erster Stelle die Viten Giorgio Vasaris zu nennen. Blickt man von Italien nach Frankreich, findet

343 Vgl. hierzu „Die Galerie des Kunsthändlers“ auf S. 67.

man in Roger de Piles einen ebenbürtigen Nachfolger Vasaris. 1699 sowie 1715 in zweiter Auflage erscheinen seine *Abrégé de la vie des peintres*, in denen er Maler nach Schulen geordnet vorstellt: Zuerst die italienische Schule, dann die deutsche und flämische und schließlich die französische Schule.³⁴⁴ Mit Maria Tintoretta und Elizabeth Sophie Chéron finden erstmals Künstlerinnen Erwähnung.³⁴⁵ Analog zu Vasari sind Geburts- und Sterbedaten nicht immer überliefert, dennoch wird auch hier eine Chronologie nach Schaffensperioden eingehalten. Herausragenden Künstlern fügt de Piles seine *Reflexions sur leurs Ouvrages* an, so bei Paolo Veronese, Nicolas Poussin und Rubens. In diesen Gedanken über die Werke diskutiert er *Ordonnance*, *Composition*, *Invention*, *Clair-obscur*, *Draperie*, *Dessein* sowie *Couleur* und bespricht vergleichend Stärken und Schwächen der Meister.³⁴⁶ De Piles *Abrégé* enthält in der zweiten Ausgabe 220 Lebensbeschreibungen mit dreißig Reflexionen über Werke ausgewählter Meister. Im Vorwort erläutert de Piles, dass er dem Leser kein umfassendes Vitenbuch im Stil Bellaris, van Manders, de Bies oder Sandrarts vorlege, sondern eine allgemeine Idee über jene Maler geben möchte, deren Werke in der Welt einige Beachtung finden und die zur Erneuerung der Malerei beigetragen haben.³⁴⁷ So legen de Piles und in seiner Nachfolge Le Brun kein umfassendes Vitenbuch vor, sondern bieten dem Leser eine Auswahl von Künstlern nach eigenen Kriterien. Im ersten Kapitel *L'idée du peintre parfait* legt de Piles seine Kunsttheorie dar, nach deren Maßstäben er die Malerei beurteilt wissen will. Er erläutert, wie die oben genannten Begriffe *Composition* oder *Dessein* zu verstehen und in idealer Weise umzusetzen seien. In weiteren Kapiteln folgen Abhandlungen über das Genie, die Natur, die Antike und den Geschmack. In dieser kunsttheoretischen Einführung definiert er Richtlinien zur Kunstbetrachtung und -bewertung, die schließlich in den *Reflexions* Anwendung finden. Bereits 1707 erscheint eine gekürzte Ausgabe der *Abrégé de la vie des peintres* in London, die von Jonathan Richardson rezipiert wird

³⁴⁴ Die italienische Schule ist noch einmal unterteilt in römisch und florentinisch sowie venezianisch und lombardisch.

³⁴⁵ De Piles 1715, S. 266 und S. 532 f.

³⁴⁶ A. a. O., S. 269–274 und 466–470.

³⁴⁷ A. a. O., *Préface* aij–aiij.

und Ausgangspunkt seiner kunsttheoretischen Schriften *An Essay on the Theory of Painting* in 1715 und *Two Discourses* in 1719 bildet.

Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville setzt laut Titel und Aufbau seines Werks *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, erschienen in vier Bänden von 1745–1752, das Projekt von Roger de Piles in größerem Maßstab fort.³⁴⁸ Für die Beschreibung der niederländischen Maler orientiert er sich an dem holländischen Autor Arnold Houbraken und dessen *De groote schoubourgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*.³⁴⁹ Houbraken selbst wiederum steht in Tradition Karel van Manders, dessen Werk er zitiert und weiterführt.³⁵⁰ Dezalliers Vorwort stellt eine gelehrte Zusammenfassung von Reflexionen über Kunst und Kunstschriftsteller seit dem Altertum dar. Dabei verweist er auf antike Autoren wie Horaz und Plinius, aber auch auf neuzeitliche wie Joachim von Sandrart und André Félibien, deren Gedanken er im Vorwort wieder aufnimmt. Darüber hinaus setzt er sich kritisch mit Aussagen von Giorgio Vasari und Roger de Piles auseinander.³⁵¹ Dabei zeigt sich, dass er den Nationalismus beziehungsweise Regionalismus eines Vasari ebenso negativ bewertet wie eine nachlässige Auswahl, bei der mittelmäßige und gute Künstler vermischt werden.³⁵² Der erste Band der *Abrégé* beinhaltet die Viten von Malern der italienischen und spanischen Schule, der zweite Band die Schulen von Flandern und Frankreich, der dritte Band ergänzt die beiden vorhergehenden Bände um Künstler aller Schulen und der vierte und letzte Band ist ausschließlich Malern der französischen Schule gewidmet und eine Kompilation des zweiten und dritten Bandes. Wie de Piles sortiert Dezallier nach eigener Aussage innerhalb der verschiedenen

348 D'Argenville 1745, Bd. 1, *Discours*, S. xvj.

349 Maës 2010, S. 195.

350 *De groote schoubourgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, erschienen in drei Bänden in Amsterdam von 1718 bis 1721, zweite Edition (1752). Verweise auf Karel van Mander im ersten Band (1752), beispielsweise auf den Seiten 7, 26 und 49. Eine weitere wichtige Quelle für die Viten der Künstler des 17. Jahrhunderts bildete Joachim von Sandrarts *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild und Mahlerey-Künste* (1675–1679).

351 D'Argenville 1745/1752, Bd. 1, *Avertissement*, S. i: „La peinture & la sculpture sont filles du dessein“. Hierzu Vasari, *Le Vite*, Editione Giuntina, Kap. XV, S. 111, *Della Pittura*: „Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, [...]“ Dezallier, Vorwort S. iij-iv: „La composition qui comprend l'invention & la disposition est la poétique de la peinture; [...]“. Hierzu de Piles 1715, S. 3: „La composition contient deux choses, l'Invention & la Disposition.“

352 A. a. O., Kritik an Vasari und Félibien, S. vij-viii: „Les Italiens trop prévenus en faveur le leur pays, ont outré les louanges qu'ils ont données à leurs peintres; les exagerations de Vasari, & les digressions de Malvazia sont connues de tout le monde.“ [...] „Quelques-uns de nos François [Félibien], à l'exemple des italiens, ont cru qu'en faisant de gros volumes remplis de dialogues & de digressions, ils s'acquerreroient plus de réputation, souvent ils se sont contentés de nommer les artistes [...] aussi peu attentifs à faire un bon choix de tous les peintres, [...] ils ont confondu les fameux avec les médiocres.“

Schulen die Künstler chronologisch nach deren Geburtsjahr. Nach einer Einführung der griechischen Meister eröffnet de Piles seine Beschreibungen mit Cimabue – ganz im Sinne Vasaris.³⁵³ Dezallier hingegen beginnt mit Raffael von Urbino, innerhalb dessen Vita er die italienische Kunstgeschichte bis 1483 in einem Absatz zusammenfasst. Er benennt drei große Schulen – Italien, Flandern und Frankreich – die er unterteilt in römische, florentinische, deutsche, flämische und so fort. Jede Schule beginnt mit ihrem berühmten Hauptvertreter, die römische Schule folglich mit Raffael, die florentinische Schule mit Leonardo da Vinci, die deutsche Schule mit Albrecht Dürer. Innerhalb der Schulen Italiens hält Dezallier die Chronologie allerdings nicht ein, vielmehr scheint das *Résumé* der Künstler ihre Position zu bestimmen. Die Berühmtheit eines Künstlers resultiert aus den akademischen Bewertungskriterien, welche Roger de Piles in den *Cours de peinture par principes* formuliert und in der *Balance des peintres* anhand eines übersichtlichen Notensystems dargestellt hat.³⁵⁴ Mit diesem Wertesystem erfindet Roger de Piles eine Richtlinie, bei dem der einst von Vasari gesetzte Kanon der italienischen Kunst abgelöst wird und an dem sich Dezallier orientiert. Anders hingegen zeigt sich die Reihenfolge der Künstler in Dezalliers zweitem Band. Unterteilt nach ihren Herkunftsorten Deutschland und Schweiz, Holland, Flandern, England und Frankreich werden die Künstler ausnahmslos chronologisch nach Geburtsjahr beziehungsweise Schaffenszeit sortiert. Dezallier hat Schwierigkeiten, die nordischen Künstler nach akademischen Maßstäben zu ordnen und bevorzugt hier die wertneutrale Chronologie.

Maës stellt in einem Aufsatz zwei Forschungsmeinungen gegenüber, denen zufolge Dezallier entweder mit dem repräsentativen niederländischen Geschmack korrespondiert, den Houbraken mit den „Malern des Goldenen Zeitalters“ konstruiert, oder aber mit seiner Künstlerauswahl den Geschmack Frankreichs im 18. Jahrhundert darstellt. Sie konstatiert schließlich, dass Dezallier öffentliche Ämter inne hatte und ein erfahrener Sammler war, der vor allem für andere Sammler schrieb und ein ideales Kabinett zum Modell nahm.³⁵⁵ Ein Blick ins Vorwort des ersten Bandes lässt an seiner Bestrebung, einen zeitgemäßen, von Nationen oder

353 Deshalb beginnt auch Le Brun die *Recueil de gravures* mit einem Gemälde, das er Cimabue zuschreibt.

354 De Piles 1708. Beispiele für die hohe Wertschätzung der Kunst Raffaels finden sich auf S. 14–16, 35 f. sowie 75–93 (Beschreibung des Gemäldes „Die Schule von Athen“). Das Kapitel *La Balance des peintres* befindet sich in dem Buch auf den Seiten 489–493, die Tabelle mit der Benotung folgt direkt im Anschluss. Den besten Notenschnitt hat Raffael.

355 Maës 2010, S. 196 f.

Schulen unabhängigen Geschmack zu etablieren, keinen Zweifel.³⁵⁶ Wichtig ist ihm eine angemessene Würdigung der französischen Künstler, weshalb dieser Schule der komplette vierte Band gewidmet ist. Für Dezallier sind die wichtigsten Sammlungen vorbildhaften Charakters das Kabinett des Kurfürsten in Düsseldorf sowie die Sammlungen des Königs von Frankreich und des Herzogs von Orléans, auf die er immer wieder hinweist. Mit der Vision einer idealen Galerie schreibt auch Le Brun, allerdings bezieht er sich in erster Linie auf die Wiener Galerie im Belvedere. Die Wiener Gemäldesammlung wird 1778 von dem Kupferstecher und Kunstkennner Christian von Mechel reorganisiert. Sie wird vorbildlich für spätere museale Sammlungen und deren Organisation.³⁵⁷ Im Vorwort zur französischen Ausgabe des *Catalogue des tableaux de la galerie impériale et royale de vienne* begründet Mechel den Wert der Sammlung nicht nur mit ihrer Größe, sondern auch mit dem Material, das sie zur Geschichte der Malerei liefert.³⁵⁸

„Personne ne disconviendra des avantages sans nombre, que l'on peut retirer des tous les tems de cet arrangement systématique; et il doit être intéressant pour les Artistes et les Amateurs de tous les pays de savoir qu'il existe actuellement un Dépôt de l'histoire visible de l'Art.“³⁵⁹

Le Brun bezieht sich somit auf eine Sammlung, die von einem Kunstkennner nach damals neuesten Kriterien organisiert und präsentiert wird, während Dezallier sich auf die ihm bekannten Sammlungen konzentriert. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelangen über den Kunsthandel aus Amsterdam, Antwerpen und Brüssel vermehrt Werke niederländischer Künstler in französische Kabinette. Laut Maës besteht eine frappierende Übereinstimmung zwischen den auf dem niederländischen Kunstmarkt häufig gehandelten Künstlern und ihrer Nennung in den Werken sowohl von Houbraken als auch Dezallier.³⁶⁰ Sie konstatiert, dass Houbraken und Dezallier weniger den Geschmack ihrer Zeitgenossen voraussahen als vielmehr ihn mit ihrer Künstlerauswahl bestätigten. Maës' Untersuchung bezieht

356 D'Argenville 1745/52, Bd. 1, *Avertissement*, S. ix: „Il sera difficile de pénétrer quel est le peintre & le pays le plus cheri de l'auteur de cet ouvrage. [...] Apprenons donc à rendre aux excellens ouvrages de tout pays, la justice qui leur est due; accordons à nos compatriotes, lorsqu'ils le méritent, les éloges que nous prodiguons si facilement aux étrangers.“

357 Siehe auch „Die Einrichtung des Musée central des Arts“ auf S. 76.

358 Mechel 1784) S. V.

359 A. a. O., S. XIV-XV.

360 Maës 2010, S. 201 f.

sich auf Ergebnisse von Koenraad Jonckheere, der allerdings den niederländischen Markt, nicht den französischen, untersucht hat. Soll die Wirkung der Publikationen Dezalliers in Frankreich verfolgt werden, muss der Fokus auf dem französischen Markt mit den dort umgeschlagenen Werken eines Künstlers liegen. Der Zusammenhang von bereits auf dem Kunstmarkt etablierten Künstlern, ihrem Auftreten in Publikationen und die Reaktion des französischen Kunstmarkts wird im Folgenden untersucht und mit Zahlen belegt.³⁶¹ Dies soll Aufschluss geben, ob die *Galerie des peintres* von Le Brun auch in Vergleich zu Dezallier oder Descamps zur Ausbildung eines neuen Kanon in Frankreich beiträgt, oder ob sie lediglich die Entwicklung des Marktes bestätigt.

Ab 1753 tritt Jean Baptiste Descamps mit seinen in vier Büchern erschienen *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois* in die Fußstapfen Karel van Mander, der für ihn neben weiteren Autoren eine wichtige Informationsquelle darstellt. Im Vorwort zum ersten Band erklärt Descamps, dass er verschiedene Lebensbeschreibungen verglichen und, soweit ihm möglich, Fehler behoben habe. Anschließend geht er auf vorhergehende Autoren ein, nennt Publikationsdaten ihrer Schriften, inhaltliche Bezugnahmen und übt Kritik an deren Werken.³⁶² Seiner Angabe nach habe er wegen widersprüchlicher Aussagen zudem Werke von Historikern und Dichtern, Epitaphe, Sterberegister und so fort konsultiert. Waagen kritisiert in seinem Handbuch, Descamps' Malerbiografien seien fast nur ein Auszug aus den Werken von Karel van Mander, Joachim von Sandrart, Cornelis de Bie, Arnold Houbraken und Jacob Campo Weyerman, deren Sprache er aufgrund mangelnder Kenntnis nicht richtig verstanden und deren Mängel er übernommen habe. Die meisten späteren Schriftsteller, die Descamps als Quelle nutzten, hätten die ungefähren Geburtsjahre zudem als tatsächliche übernommen und die Mängel noch vermehrt.³⁶³ Ganz fremd dürfte Descamps die Sprache nicht gewesen sein, er wird 1706 in Dunkirk (heute Dunkerque) geboren und lebt in Antwerpen, bevor er nach Paris und später Rouen übersiedelt. 1764 wird er Mitglied der Académie Royale in der Gattung des Genre. Descamps ist gelernter Maler und konzentriert sich

³⁶¹ Siehe „Der Kunstmarkt um 1790 und Le Bruns Künstlerauswahl“ auf S. 149.

³⁶² Die genannten Schriftsteller sind Roger de Piles, Dezallier d'Argenville, Florent le Comte, Karel van Mander, Cornille de Bie, Arnold Houbraken, Campo Weyermans, Johan von Gool. Descamps (1753), *Avers-tissement*, S. vij–x.

³⁶³ Waagen 1862, Vorrede S. XI–XII.

vornehmlich auf häusliche und ländliche Szenen. Um 1750 beginnt er mit Gemälden von holländischen und flämischen Meistern zu handeln und publiziert 1759 seine *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*. All diese Aspekte sind in seiner Vorbildfunktion für Le Brun von Relevanz. Auch Le Brun wird eine künstlerische Ausbildung zuteil, er ist im Kunsthandel tätig und publiziert schließlich ein Vitenbuch über Künstler der nordischen Schulen. Zudem plant Le Brun einen Bericht über seine Reise nach Spanien zu schreiben, den er allerdings nicht verwirklicht. Waagens oben angeführte Kritik der Übernahme inkorrektur Geburtsdaten von Descamps trifft auch in zahlreichen Fällen auf Le Bruns Publikation zu.

Freiheit als Basis künstlerischen Schaffens

Entstehungsgeschichte und Titel haben bisher eine ungefähre Vorstellung über den Inhalt der *Galerie des peintres* gegeben. Le Brun ordnet die Künstler nicht nach Schulen oder Klassen, wie für ein Galeriewerk zu erwarten wäre, sondern nach zwei Kriterien: chronologisch nach Geburtsjahr und dem Meister-Schüler-Verhältnis. Hierin besteht der wesentliche Unterschied zu Vorgänger- und Vergleichswerken wie der *Galerie du Palais Royal* sowie den bekannten Vitenbüchern von Roger de Piles oder Dezallier d'Argenville, die nach Schulen sortiert sind. Descamps präsentiert in den *Vie des peintres* die Künstler zwar nach Geburtsjahr in chronologischer Reihenfolge, berücksichtigt aber das Meister-Schüler-Verhältnis nicht. Diese Beobachtung belegt, dass sich die *Galerie des peintres* einer eindeutigen Klassifizierung entzieht. Vergleichbare Tendenzen lassen sich auch bei einer Unterscheidung der Sammler in Liebhaber, Kenner und Amateure nachvollziehen. Versuche, diese Distinktionsmerkmale aufrecht zu erhalten, wirken anachronistisch und nicht mehr zutreffend.³⁶⁴ Längst ist eine Veränderung in Gang, der nicht nur die überkommenen Strukturen des Ancien Régime betrifft, sondern auch tradierte Klassifizierungen und Ideale einer Gesellschaft. Dieser Prozess kennzeichnet das

364 Vgl. S. 219.

Ende des 18. Jahrhunderts und findet auch Ausdruck in dieser Publikation, die eine Mischung von Galeriewerk und Vitenbuch ist.

In der *Galerie des peintres* stehen die Lebensbeschreibungen der Künstler im Vordergrund, weshalb Le Brun eine nach Geburtsdaten chronologisch fortlaufende Sortierung vorzieht. Nach einer alphabetischen Tabelle und dem Vorwort beginnt der erste Band mit den Brüdern van Eyck in den Jahren 1366 und 1370, welche das Geheimnis der Ölmalerei entdeckt haben sollen. Ihnen schließen sich Rogier van Brügge, Quentin Messis, Albrecht Dürer, Hans Holbein, Paul Bril und Otto van Veen an. Nachdem Le Brun die Biografie eines Künstlers vorgestellt hat, beschreibt er, was dessen Malerei auszeichnet und wo sich seine Gemälde befinden. An einer entscheidenden Stelle bricht Le Brun mit der Tradition des Vitenbuchs und verleiht ihm eine neue Facette, die dem Galeriewerk entspringt – er ersetzt das Porträt des Künstlers um ein oder mehrere Gemälde in Reproduktionsgrafik. Die Grafiken dienen als Referenz und sollen Stil und Technik des vorgestellten Meisters visualisieren. Der letzte Absatz schließt mit einigen Worten zur gezeigten Grafik. Die Sortierung erfolgt nicht streng chronologisch, sondern wie erwähnt berücksichtigt Le Brun das Meister-Schüler-Verhältnis. Ausgehend von Otto van Veen (Ottovenius), der 1556 in Leyden geboren wird, stellt er im Folgenden dessen Schüler Peter Paul Rubens (*1577) vor, welcher wiederum 27 Schüler hat, von denen an erster Stelle Anthonis van Dyck aufgeführt wird (*1599), an fünfter Stelle Martin de Vos (*1519), an achter Stelle David Teniers der Ältere (*1582). Nachdem alle Schüler und Nachahmer Rubens' weder alphabetisch noch chronologisch, sondern nach Ansehen und Relevanz ihres Werkes vorgestellt worden sind, folgen chronologisch Gerard Seghers (*1594) und Jakob Jordaens (*1594), dann wiederum nach Relevanz die Schüler van Dycks.³⁶⁵ Die althergebrachte Ordnung nach Schulen verwirft Le Brun zu Gunsten der Darstellung eines Meisters und seiner Nachfolger. Er ist bestrebt, zur Beurteilung von Kunstwerken Entwicklung und Renommé eines Künstlers aufzuzeigen. Hinzu kommen Informationen über die Provenienz sowie erzielte Preise.

Neben der sichtbaren Qualität des Gemäldes wie Ausführung, Komposition oder Kolorit sind die Preise zur Einschätzung des Marktwerts ein weiteres zusätzliches Kriterium für die Aufnahme des Künstlers in eine Sammlung. Das Kunstwerk

³⁶⁵ Le Bruns Angaben zu Geburtsort und -datum sind fehlerhaft, beispielsweise ist Rubens' Geburtsort nicht Köln, sondern Siegen. Das Geburtsdatum von Seghers wird in der Literatur unterschiedlich mit 1589 oder 1591 angegeben.

als Wertanlage gewinnt in dieser Publikation eine neue Gewichtung, die bei vorherigen Galeriewerken oder Vitenbüchern unberücksichtigt bleibt. Damit steht die *Galerie des peintres* inhaltlich Auktionskatalogen nahe, aus denen Sammler vor Auktionen Informationen über die angebotenen Werke, die Provenienz und bereits erzielte Preise als Richtlinien des Marktwerts beziehen können. Für Kaufinteressenten sind diese Angaben wichtig zur Bewertung des Bildes als Investitionsobjekt und sie schaffen zugleich mehr Transparenz im Auktionsgeschäft. Hierin begründet sich die Sonderstellung dieser Publikation, die zwar kein Auktionskatalog im üblichen Sinn ist, in dem die vorgestellten Werke zum Verkauf angeboten werden, die aber anhand einer vorbildlichen Auswahl den Sammlern eine Orientierung auf dem Kunstmarkt liefert. Das erklärt, warum Le Brun nicht detailliert auf die reproduzierten Werke eingeht, wie dies in einem Galeriewerk geschieht, sondern vorrangig den Stil des Künstlers darlegt und zu den exemplarisch gezeigten Werken lediglich Herkunft und Marktwert angibt. Schließlich werden auf dem Kunstmarkt viele Gemälde offeriert und es geht Le Brun darum, das Auge des Sammlers auf die Qualitäten einer begrenzten Auswahl von Künstlern zu lenken, deren Bilder auf Auktionen angeboten werden.

Im Vorwort präsentiert sich Le Brun als Künstler und Schüler von Boucher und Deshayes, der schließlich den Beruf seines Vaters übernimmt, welcher sich durch Kennerschaft und Rechtschaffenheit ausgezeichnet hat.³⁶⁶ So vermittelte er durch Erfahrungsschatz und Familientradition den Lesern das Gefühl von Sicherheit, Urteilsfähigkeit und Ehrlichkeit, die im Kunsthandel wichtige Kriterien sind, da Sammler teilweise beträchtliche Summen in Bilder investieren und auf das Urteil des *Marchand-connoisseur* angewiesen sind. Le Brun erklärt, er sei ein ungeübter Schriftsteller. Mit dieser Aussage stellt er sich in Tradition Vasaris, der – ebenfalls Künstler – im Vorwort seiner Viten erklärt, Malerei und nicht literarisches Schreiben sei sein Metier. Sein Stil sei nicht blumig, seine Ausdrücke seien einfach wie die Wahrheit und wenn die wirklichen Amateure sein Werk zu schätzen wüssten, sei sein Ziel erfüllt und seine Selbstachtung befriedigt.³⁶⁷ Die Begriffe wahr (*vrai*)

³⁶⁶ Le Brun, *Galerie des peintres*, 1792. Auf der ersten Seite des Vorworts: „Des circonstances particulières m’ont forcé d’abandonner l’atelier des Boucher et des Deshayes, pour me mettre à la tête d’un commerce dans lequel mon père s’était distingué par ses connaissances et par sa probité.“

³⁶⁷ A. a. O., „Mon style ne sera point fleuri, mes expressions seront simple comme la vérité; mais peut-être dirai-je des choses nouvelles, des choses utiles; et si les vrais amateurs de la peinture m’en savent gré, mes vœux sont remplis, mon amour-propre est satisfait.“

und einfach (*simple*) sowie ihre Substantivierung sind Schlüsselwörter für Le Bruns Künstlerpräsentation und begegnen dem Leser noch mehrfach.

Es folgt eine Darstellung der außerordentlichen Herrschaft Ludwigs XIV., dem es oblag, die Künste zu ihrem Höhepunkt zu führen. Enthusiastisch schildert Le Brun die großen Leistungen der Malerei, Architektur, Skulptur, des Theaters und der Literatur zu Ehren des Monarchen und stellt sich und dem Leser die Frage, warum Politiker und Moralisten diesen König seit einigen Jahren herabwürdigen. Wahre Bewunderung für dessen Leistungen wird erkennbar.

„Je ne sais pourquoi nos politiques et nos moralistes s’efforcent, depuis quelques années, de rabaisser ce monarque a qui la France a dû tout l’éclat dont elle a joui dans toutes les contrées de l’Univers; comme artiste ou comme amant des arts, j’avoue que la lecture du siècle de Louis XIV m’a souvent fait pleurer d’admiration.“

Haskell bemerkt, dass diese Äußerung im Jahr 1792 etwas „old fashioned“ wirke und Le Brun sie deshalb im Vorwort des zweiten Bandes selbst widerlege.³⁶⁸ Haskells Einwand nimmt Bezug auf die damalige politische Situation, entsteht der Text doch in einer Zeit der anti-monarchischen Gesinnung und des Kampfes für bürgerliche Freiheitsrechte. Am 10. August 1792 demoliert man königliche Statuen, am 10. August 1793 plant man die Eröffnung des Museums mit der königlichen Sammlung für die Nation.³⁶⁹ Somit mag Le Bruns Äußerung unpassend wirken. Doch sei daran erinnert, dass schon Voltaire in seinem 1751 publizierten Werk *Le Siècle de Louis XIV* das Zeitalter des Sonnenkönigs huldigt, unter dem in Frankreich die Künste wieder einen Fortschritt erfahren.³⁷⁰ Wie Friedlaender bemerkt, scheint die Rückbesinnung auf diese Epoche vielmehr eine Abkehr vom Sinnlich-Frivolet zu sein, das in der Kunst des Rokoko seit Ludwig XV. herrscht, so dass es zu einer neoklassischen oder neopoussinistischen Strömung kommt.³⁷¹ Erst beim Weiterlesen erschließt sich, dass Le Brun das Bild des Absolutismus in Frankreich mit seinen Künstlern Charles Le Brun, Le Sueur, Girardon, Perrault und Mansard heraufbeschwört, um einen möglichst starken Kontrast zwischen akademischer und niederländischer

³⁶⁸ Haskell 1976, S. 20.

³⁶⁹ Pommier 1991, S. 120.

³⁷⁰ Voltaire 1830, S. 328, Zitat: „A l’égard des arts qui ne dépendent pas uniquement de l’esprit, comme la musique, la peinture, la sculpture, l’architecture, ils n’avaient fait que de faibles progrès en France, avant le temps qu’on nomme le siècle de Louis XIV.“

³⁷¹ Friedlaender 1977, S. 18.

Kunst zu erzeugen. Le Brun verwendet in dieser Passage die sprachlichen Stilmittel der Antiphrasis und Hyperbel. Dieser Mittel bedienen sich während der Aufklärung bekannte Schriftsteller wie der bereits zitierte Voltaire oder auch Montesquieu.³⁷² Im Inventar Le Bruns befinden sich zudem zwischen der Enzyklopädie und dem *Journal de Paris* 38 Mappen in Quarto mit den sogenannten *Mazarinades* – Schmähschriften und spöttische Verse gegen Mazarin zur Verteidigung der Fronde.³⁷³ Zudem ist Le Brun Eigentümer sämtlicher Schriften von Voltaire, Rousseau und Montesquieus gewesen.³⁷⁴ Als Leser oder mindestens Eigentümer derartiger Literatur kann Le Bruns Text in Tradition einer distanziert kritischen Haltung gegen den Absolutismus in Schriftform gedeutet werden. Le Brun verfasst seinen Text zu Lebzeiten Ludwigs XVI. und es gibt konterrevolutionäre Verschwörungen und Aufstände. In der Nationalversammlung bekämpfen Abgeordnete die revolutionäre Gesetzgebung. Zwischen 1790 und 1792 ist nicht abzusehen, inwieweit sich die Revolution gegen die Monarchie durchzusetzen vermag. Eine ähnlich unsichere Situation herrscht in Großbritannien, wohin Le Brun Geschäftsbeziehungen pflegt. 1790 verurteilt der aus Irland stammende Edmund Burke die Revolution in seinen *Reflections on the Revolution in France* und ersinnt eine Theorie der Gegenrevolution. Ab 1792 finden Burkes Ideen auf dem Festland große Verbreitung, obgleich mit Thomas Paine eine Gegenstimme auf der Insel laut wird. In dessen Veröffentlichung *The Rights of Man* (1791/92), die eine Auflage von eine Million erreicht, verteidigt er die Revolution und greift Kirche und Königtum an. Damit muss das Vorwort zum ersten Band der *Galerie des peintres* im Kontext der politischen Lage

372 Beispielhaft seien hier satirische Schriften genannt, etwa Montesquieus *Lettres persanes* von 1721, Voltaire's *Candide* von 1759 und Denis Diderots *Le Neveu de Rameau* (1761–1776). Besonders erhellend ist das von Voltaire 1736 verfasste Versepistel *Le Mondain*, interpretiert von Schulz-Buschhaus 1997.

373 *Inventaire après décès de M. Lebrun*, 18. août 1813, P. T. L., c. Carton 51. Dieser Volksaufstand beginnt am 6. August 1648 als *Fronde parlementaire* in Paris. Allgemeines Ziel ist die Rekonstitution der Feudalrechte des Adels sowie der Einspruchsrechte des Parlaments. Unzufriedenheit herrscht auch durch steigende finanzielle Ausgaben während des Französisch-Spanischen Kriegs (1635–1659), welche die Bauern in Form höherer Steuern (*taille*) tragen müssen, wodurch es bereits unter Ludwig XIII. zu Aufständen kommt. Zwar kann Ludwig XIV. schließlich seine Herrschaft sichern, dennoch bildet die Fronde ein Aufbegehren gegen die Monarchie, die mit dem Beginn der Rezeption niederländischer Kunst zusammenfällt. Erst mehr als hundert Jahre später gelingt mit Bildung einer Nationalversammlung durch den Dritten Stand erneut eine Revolte gegen die absolutistische Regierung.

374 Vgl. „Expertise und Auktionen“ auf S. 61.

interpretiert werden, in der Le Brun sich befindet, die er aber zugleich zum Absatz seiner Gemälde nutzt.

Mit Wahl seines Stilmittels bleibt Le Brun in dieser unabwägbaren Situation neutral. Dennoch führt er den Leser über eine politische Ebene an die Kunst, um im folgenden die künstlerische Arbeitsweise der Niederländer darzustellen, die nicht große Kompositionen mit theatralischen Effekten und variierenden Gruppen geschaffen hätten, sondern kleine und intime Bilder voller Natürlichkeit. Diese Künstler werden mit folgenden Worten beschrieben: „leur tête toujours libre, jamais exaltée, ne les égarait point dans leurs compositions; qu'ils rendaient avec fidélité ce qu'ils voyaient sans passion [...] jamais pressés de jouir de l'effet magique et théâtral que des groupes variés [...]“. In dieser Passage finden sich zwei Ausdrücke, die bei Kunstkennern und Künstlern gleichermaßen Assoziationen wecken: *Libre* und *Passion*. Ein freier Kopf ist Synonym für geistige Freiheit, die unter einer absolutistischen Regierung nicht gewährleistet ist. In diesem Sinn steht „tête libre“ in Zusammenhang mit *Composition*. Die Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts legt großen Wert auf die Komposition, da sie Voraussetzung für die Darstellung von Historien ist. In Félibiens Beschreibungen zu den Gemälden der königlichen Sammlung in den *Tableaux du Cabinet du Roy* erkennt man ein ausgeprägtes Interesse an der Darstellungsfähigkeit eines variationsreichen Ausdrucks analog zu Charles Le Bruns 1668 gehaltenen Vorlesungen der *Expressions des passions*.³⁷⁵ Nach Roger de Piles besteht die *Composition* aus *Invention* und *Disposition*, wobei beide Teile sich von der Wirklichkeit (*Vérité*) unterscheiden.³⁷⁶ Der Künstler benötige die *Composition*, um ein geschichtliches oder mythologisches Geschehen zu imaginieren, wobei er die Ordnung der Figuren und Gruppen, die korrekte Zeichnung der einzelnen Figuren, Kolorit, Hell-Dunkel und Darstellung der Affekte berücksichtigen müsse. Zudem müssen die Künstler ein Aufnahmeverfahren durchlaufen, um Mitglied der Akademie zu werden. Der *Directeur général des Bâtiments du Roi* gibt das Sujet zur Aufnahme vor, die Künstler dürfen nicht frei entscheiden. Die geschaffenen Werke werden gemäß den Regeln und Anforderungen der Akademieleitung und ihrer Kunsttheorie beurteilt. Erst 1785, während der Amtszeit von d'Angiviller, werden

³⁷⁵ Bähr 2009, S. 70

³⁷⁶ De Piles 1715, S. 52. „J'ai cru que pour donner une juste Idée de la première Partie de la Peinture, il falloit l'appeller Composition, & la diviser en deux; L'Invention & la Disposition. [...] Ces deux Parties sont différentes à la vérité.“

die Vorgaben für Aufnahmestücke jeglicher Kategorie abgeschafft.³⁷⁷ Erst dann wird den Künstlern das Thema erstmals freigestellt.³⁷⁸

Das Wort *Passion* erklärt sich in Zusammenhang mit Charles Le Brun und den *Groupes variés*. In der Akademie hält er 1668 seine bedeutende *Conférence sur l'expression des passions*, deren Text 1696 veröffentlicht wird. Seine Passionslehre ist jedem Schüler der *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* bekannt und wichtiger Bestandteil der künstlerischen Ausbildung. Gleichzeitig steht sie in Verbindung zur Doktrin des Absolutismus und seiner künstlerischen Inszenierung, auf die der zweite Satzteil anspielt. Wie kaum ein anderer Maler prägt Charles Le Brun mit seinen Werken das Bild des *Grand Siècle* unter Ludwig XIV., das bis heute kennzeichnend für diese Epoche ist – die Ausschmückung der Apollo-Galerie (ab 1661), der Spiegelgalerie (1679) und der Großen Gesandtentreppe (1674/1678) in Versailles, die Innenausstattungen des Schlosses Marly (1683/1686) sowie des Schlosses Sceaux (1670/1674) von Finanzminister Colbert. Dort finden wir prunkvolle Architektur mit groß angelegten Historienbildern.

Wenn Le Brun in diesem 1792 publizierten Werk also von einem freien Kopf spricht oder dem Sehen ohne Passion, stellt er damit einen Gegenentwurf zur Kunstproduktion der Akademie her. Mit seiner Beschreibung nordalpiner Künstler konstruiert Le Brun vielmehr ein Topos, den man in Frankreich erreichen will, indem man sich von den (akademischen) Zwängen zu befreien sucht. Denn als eine Institution der Monarchie unterliegt auch die Kunstakademie den revolutionären Ideen. Es sei daran erinnert, dass ab 1. Januar 1791 Le Bruns Texte erscheinen. Am 16. August 1791 wird bei der Nationalversammlung eine Petition eingereicht, in der es heißt, alle Akademien seien durch ein Regime von aristokratischen Satzungen determiniert und verstoßen im Ganzen gegen alle konstitutionellen Prinzipien.³⁷⁹ Der Künstler Jacques-Louis David weigert sich, seine Bilder der Ausstellung im Salon zu geben, so lange nicht alle Künstler in einer allgemeinen Ausstellung mitwirken dürfen. Am 21. August 1791 nimmt die Nationalversammlung das Prinzip der freien und universellen Ausstellung an. Die Gruppe um David jedoch fordert die

377 Bailey 2002, S. 14 f.

378 Ebd. Zitat aus einem Brief Dezallier d'Angivillers an Pierre vom 10. Februar 1788: „Quant au choix des sujets, je les laisse comme l'année dernière à leur option, me réservant de toutefois à en avoir connoissance avant l'exécution, afin qu'il y ait dans la totalité la variété convenable.“

379 Heim/Béraud/Heim 1989, S. 15–17.

Auflösung der Akademie und vollkommene Freiheit für alle Künstler. Der Öffnung des Salons für „alle französischen und fremden Künstler, ob Akademiemitglieder oder nicht“, folgt zwei Jahre später die Auflösung durch den Nationalkonvent am 8. August 1793.³⁸⁰ Indem Le Brun den als autoritär und repressiv empfundenen Absolutismus in Erinnerung ruft, kann er im anschließenden Vergleich liberale Leser für die niederländischen und deutschen Künstler begeistern, welche unter gänzlich anderen Bedingungen Gemälde erschaffen haben als ihre französischen Kollegen und so die Ideale von Freiheit und Gerechtigkeit besser repräsentieren.³⁸¹ Da er den Absolutismus nicht kritisiert, sondern nur die Andersartigkeit der niederländischen Malerei hervorhebt, kann Le Brun nicht als antimonarchisch oder revolutionär eingestuft werden. Haskell stellt hinsichtlich der Kunstbetrachtung nach der französischen Revolution fest, man meinte der Kunst des Ancien Régime eine politische Bedeutung beimessen zu können, die sie damals nicht gehabt habe.³⁸² Le Brun nimmt aber eine Politisierung vor, um sie zur Absatzförderung niederländischer und deutscher Malerei zu nutzen. Inwieweit diese Gemälde tatsächlich unter den beschriebenen Prämissen der Freiheit geschaffen worden sind, spielt für seine Auslegung keine Rolle. Das hinter seiner Strategie zugleich ein politisches Bekenntnis steht, belegen seine Verbindung zu dem Künstler und im Nationalkonvent aktiven Jakobiner Jacques-Louis David sowie seine Mitgliedschaft in der *Jury national des Arts*.³⁸³

Die kontrastierende Darstellung von niederländischer zu französischer Kunst führt Le Brun fort, indem er Sujet und Darstellungsweise erstgenannter Schule beschreibt: „[...] la nature de ces modèles, les costumes, les habillemens, rien ne les appelaient à des compositions grandes et savantes.“ Ohne expliziten Verweis stellen die genannten Punkte einen Gegenentwurf zur akademischen Historienmalerei dar. Subtil implizieren derartige Aussagen, dass hinter den flämischen, holländischen und deutschen Werken eine andere Geisteshaltung steht, da sie sich grundlegend von den Erzeugnissen der Akademie unterscheiden. Eine Hinwendung zu jenen Gemälden, jenem Stil, bedeute eine Abwendung von der akademischen Tradition

³⁸⁰ Ebd., hierzu äußert sich zudem Sfeir-Semler 1992, S. 34–39.

³⁸¹ Hierzu auch „Die Einrichtung des Musée central des Arts“ auf S. 76

³⁸² Haskell 1990, S. 127. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird es üblich, politische und soziale Metaphern auf die Kunstkritik zu übertragen.

³⁸³ Die Liste der Mitglieder befindet sich in den *Archives parlementaires*, Bd. 79, S. 281. Zu Le Bruns politischen Aktivitäten siehe auch „Überlegungen und Beobachtungen zum Nationalmuseum“ auf S. 85.

und im weiteren Sinn auch von der absolutistischen Herrschaft. Dieselbe Einschätzung liefert vor ihm bereits der Pfarrer und Sammler Engelberts, der – beleidigt über die Missachtung der Europäer gegenüber der künstlerischen Produktion seines Landes – bereits um 1760 die Malerei des Goldenen Zeitalters aufwertet. Er beschuldigt das *Grand Genre*, das charakteristisch für den Absolutismus und Katholizismus sei, und unterstreicht die Entsprechung zwischen holländischer Kunst und der Republik sowie der Einfachheit und Tugend.³⁸⁴ Andere folgen seiner Ansicht einer in den Niederlanden herrschenden künstlerischen Freiheit, die dem republikanischen Bürger würdig sei. Nach und nach verschiebt sich das Gewicht des Diskurses von einem ästhetischen zu einem patriotischen. Le Brun stellt im Vorwort die These auf, dass Künstler der flämischen, holländischen und deutschen Schule ihre Gemälde unter Voraussetzungen schaffen, die sich von denen der französischen Malerkollegen grundlegend unterscheiden. Damit definiert er zwei Bewertungskriterien für die Kunst – den Herstellungsprozess und das Ergebnis. Nicht nur das Ergebnis der künstlerischen Produktion, sondern auch die Produktionsbedingungen manifestieren sich im Bild. Dass Geografie, Historie und politische Umstände die Charakteristika des Kunstwerks bedingen, konstatiert bereits Vasari im Vorwort seiner Viten-Edition und auch Winckelmann erkennt diesen Zusammenhang bei den griechischen Antiken. Schlussfolgernd stehen die Werke der flämischen, holländischen und deutschen Maler, deren Sujet und Format sich von feudalen Auftragsarbeiten unterscheiden, stellvertretend für liberal bewertete Arbeitsbedingungen. Damit erhalten die Werke eine politische Dimension. Die steigende Nachfrage nach Landschaft- oder Genrebildern ist belegt durch die Untersuchungen von Fredericksen und korreliert mit den politischen Ereignissen nach 1789.

Im Salon von 1793 sind diese Tendenzen bereits nachvollziehbar. Ein Bild von vieren ist ein Porträt, mehr als eines eine Landschaft. Das Porträt eröffnet jenen, die regelmäßig im Salon ausstellen wollen, die Möglichkeit der schnellen Produktion. Die Modelle posieren in alltäglicher Kleidung. Die Frauen werden im *Chemise* abgebildet, ein schlichtes Tuch bedeckt die Brust. Perücken sind aus der Mode, man trägt das Haar aufgeknotet und ein Band schmückt den Kopf. Bei der Landschaft spezialisieren sich die Künstler auf Darstellungen ihrer Region.³⁸⁵ Damit vollzieht

³⁸⁴ Jourdan 2010, S. 227.

³⁸⁵ Informationen über den Salon von 1793 aus Heim/Béraud/Heim 1989.

sich innerhalb von zwei Jahren ein radikaler Wandel des Geschmacks im Salon. Denn noch 1791 hat die Historienmalerei ihre Vorrangstellung inne. Gemälde dieser Gattung sind meist von hoher Qualität und von Akademikern wie Jacques-Louis David, Jean-Baptiste Regnault, François André Vincent oder Joseph Benoît Suvée ausgeführt. Es scheint zwangsläufig und natürlich, dass auf die Abwendung von der Monarchie auch eine Abwendung ihres favorisierten Sujets folgt. Stattdessen wendet man sich den bislang wenig geschätzten Themen zu, so dass ein markanter Unterschied zwischen Altem und Neuen entsteht.

Im Verlauf des Vorworts kommt Le Brun auf die Rezeptionsgeschichte sowie die Frage zu sprechen, warum die Schule der Niederlande in Frankreich so lange unbeachtet blieb. Hier bestätigt sich, dass der Vergleich mit großen Historiengemälden der französischen und italienischen Schule zur Kontraststeigerung und Aufwertung der niederländischen Schule verwendet wird.³⁸⁶ Gemäß Le Brun setzt die Wertschätzung flämischer Meister nach den letzten Kriegen von Flandern und Deutschland ein und damit nach 1648, als Kardinal Mazarin Premierminister von Frankreich gewesen ist und die Staatsgeschäfte geleitet hat. Diese Ansicht teilt er mit Descamps, der ebenfalls den Einzug französischer Truppen in Flandern als Anlass für das aufkommende Interesse von Amateuren an niederländischen Gemälden konstatiert.³⁸⁷ Kabinette wie jenes des Herzogs von Choiseul oder des Prinzen von Conti seien gemäß Le Brun mit Meisterwerken von Paul Potter, Gabriel Metsu, Gerard Terborch, Frans van Mieris und anderen bestückt gewesen. Der Geschmack für flämische Meister habe in dem Moment allgemeine Anerkennung gewonnen, als die Sammlung des Baron de Thiers nach Russland verkauft wurde.³⁸⁸

Aus Le Bruns Äußerung geht nicht eindeutig hervor, inwiefern der Geschmack für niederländische Kunst mit dem Crozat-Verkauf in Verbindung steht oder ob damit lediglich ein Datum markiert wird. Freilich haben sich in der verkauften Sammlung an die Zarin bedeutende Gemälde der flämischen und holländischen Schule, aber auch Gemälde von französischen Künstlern des 17. und 18.

386 „On concevra ensuite comment les français ont tant tarde à accueillir ses productions : n'ayant sous les yeux que des compositions vastes et fécondes; attirés tour à tour par les peintures de Rubens, au Luxembourg; par celles de le Brun, à Versailles; par celles de le Sueur; à l'hôtel Lambert; [...]“

387 Descamps 1753, Vorwort S. vij

388 Pierre Crozats Gemälde-Sammlung blieb bis zum Tod seines Neffen Antoine Crozat, Baron de Thiers (Brigadier des Armées du Roi), in Familienbesitz. Danach wurden die Gemälde zum Verkauf angeboten. Katharina die Große erwarb den Großteils der Sammlung; der Kaufvertrag wurde am 4. Januar 1772 unterzeichnet. Experte des Verkaufs war Pierre Remy.

Jahrhunderts und natürlich Meisterwerke der italienischen Schule befunden. Katharina die Große gewährt zu jener Zeit französischen Intellektuellen der Aufklärung wie Denis Diderot, d'Holbach und Voltaire Zuflucht. Sie steht mit Voltaire in regem Briefwechsel und unterstützt ihn zudem finanziell. Kann man die aufgeklärte Geisteshaltung der Regentin in Verbindung mit der Rezeption niederländischer Gemälde bringen? Selbst wenn Tatsachen dies nicht belegen sollten, als Le Brun diese Beziehung herstellt, existiert sie.³⁸⁹ Hier manifestiert sich sein Bestreben, einen Zusammenhang zwischen freiheitlichen Idealen und der niederländischen und deutschen Malerei herzustellen, die vorwiegend aus Genreszenen und Landschaften besteht und damit der niederen Gattung der akademischen Tradition angehört. Wenn die französische Monarchie durch große und erhabene Historien der italienischen und französischen Schule repräsentiert wird, dann die Freiheit und Unabhängigkeit durch kleine und alltägliche Szenen der niederländischen Schule, die in offensichtlichem Kontrast dazu stehen.

Die tiefe Kluft zwischen akademischer Tradition und neuen liberalen Strömungen lässt sich ab 1785 in der Akademie selbst verfolgen. Die Geringschätzung anderer Gattungen innerhalb der Akademie spiegelt sich in zahlreichen Ablehnungen von Bewerbungen um Vollmitgliedschaften von Porträtisten und Landschaftsmalern, die aufgrund strenger Regeln beschlossen werden.³⁹⁰ Wer als Vollmitglied abgelehnt wird, bekommt auch den Titel des *Agréé* entzogen. Nach Auseinandersetzungen zwischen Dissidenten und Offizieren der Akademie entfällt der Salon des Jahres 1791. Le Brun ermöglicht bereits ab dem Sommer 1789 zeitgenössischen Künstlern, ihre Werke in seinen Räumen in der rue de Cléry auszustellen und unterstützt sie damit nicht nur, sondern unterwandert das System der monopolistischen Akademie.³⁹¹ Nach Einreichung der Petition einer Gruppe von Künstlern im August 1791 führt ihre Forderung einer unbeschränkten Zulassung zum Salon schließlich zum Beschluss der Nationalversammlung, dass alle Künstler berechtigt sind, in den Räumlichkeiten des Louvre auszustellen.

Wie bereits hingewiesen deutete Haskell Le Brun's Äußerung über Ludwig XIV. als ein Bekenntnis zur Monarchie, weshalb ihm das Vorwort zu den beiden

³⁸⁹ Hierzu Eco 1994, S. 72 f. „Das semiotische Problem ist das eines Signalaustausches, der unabhängig von der Wahrheit oder Falschheit Verhaltensweisen erzeugt.“

³⁹⁰ Dies und folgendes Schnapper 1981, S. 98–102.

³⁹¹ Vgl. „Die Galerie des Kunsthändlers“ auf S. 67.

folgenden Bänden als Gesinnungswechsel erscheint. Doch lässt sich Le Bruns Verhalten vielmehr aus einem Agieren im Rahmen der gesetzten Möglichkeiten vor 1789 erklären, zu beobachten auch bei Jacques-Louis David, der als einstiges Mitglied der Akademie und Maler des Königs in den Jahren 1790–1793 in Gefolgschaft Robbespieres einen radikalen Wechsel der Fronten vornimmt. Dieser Wandel zeichnet sich bereits während Davids Mitgliedschaft in Konfrontationen mit der akademischen Ordnung ab und erreicht ihren Höhepunkt in seiner Rede vor dem Nationalkonvent im August 1793, die in der Abschaffung der Akademien mündete.³⁹² Ein politisches Bekenntnis ist von Le Brun in dieser Form nicht bekannt. Er ist lange Zeit im Dienst des Adels tätig und seine Frau Elisabeth Vigée porträtiert mehrfach die Königin Marie-Antoinette. Bereits 1784 übernimmt Le Brun die Stelle als *Garde des Tableaux* im Dienst des Grafen von Artois und 1787 als *Garde et Directeur général des Tableaux* des Herzogs von Orléans. Über ein mögliches Aufbegehren gegen das feudale System gibt es keine Anhaltspunkte. Doch fünf Jahre später äußert sich Le Brun im zweiten Band deutlich zur Monarchie als „règne du despotisme“. Die Entstehung seines Buches sei zeitlich vor die glorreiche Epoche gefallen, die aus einem versklavten Volk ein freies Volk gemacht habe. Der Gehalt des kaum einundeinhalb Seiten füllenden Vorworts zu Band 2 besteht aus Le Bruns Rechtfertigung, dass er den historischen Gegebenheiten folgend das Leben der Maler an den Höfen der Prinzen und Könige und ihre dafür geschaffenen Werke wahrheitsgetreu darlegt habe, auch wenn es für einen Republikaner schmerzlich sei, dies zu lesen. Er beteuert, ihm wäre es lieber gewesen, zu einem späteren Zeitpunkt zu schreiben, dann hätte er über wahren Heroismus und unsterbliche Tugend schreiben können, über einen Sokrates und einen Brutus – beides Anspielungen auf Gemälde Davids. Er habe treu die Geschichte respektiert und als aufrichtiger Republikaner deshalb nichts zu befürchten.

Wie im ersten Band angedeutet begrüßt Le Brun wie viele Zeitgenossen die Bestrebungen der Revolution nach Freiheit und Selbstbestimmung. Problematisch wird für ihn lediglich der Totalitarismus beider Regierungen, erst der Monarchie, dann der Republik. Denn offenbar fürchtet Le Brun, er könne mitsamt seiner Publikation in Ungnade fallen, weshalb ein deutlich pro-republikanisches Lippenbekenntnis den zweiten Band eröffnet. Le Bruns Einsatz in Komitees der

³⁹² Schnapper 1981, S. 59.

Revolutionsjahre beschränkte sich auf Aspekte des Kunstbetriebs, darüber hinaus ist er nicht in politische Abläufe involviert. Er ist weder treibende Kraft bei der Auflösung der Konvente noch dem Abzug der Kirchengüter, wirkt aber in den Auswahlkommissionen mit. Er plädiert eindeutig für den Erhalt der Kunstwerke aus der Zeit des Ancien Régime, obwohl fanatische Gegner deren Zerstörung vornehmen. Die um 1793/94 publizierte Schrift über das Leben seiner Frau Elisabeth Vigée Le Brun, die als Royalistin Frankreich verlassen hat, bezeugt seine ambivalente Haltung gegenüber dem politischen System.³⁹³ Schließlich wird er am 28. November 1793 verhaftet, doch schon wenige Tage später, am 7. Dezember, wieder entlassen.³⁹⁴ Sein geschicktes Taktieren ermöglicht es ihm, das Wohnhaus in der rue de Cléry zu behalten und trotz Jahren im Exil kann seine Frau in das gemeinsame Haus zurückkehren.

Den dritten und letzten Band von 1796 beginnt Le Brun mit einem Rückblick auf sein Projekt, welches 1774 seinen Anfang genommen hat. Wegen der Revolutionswirren habe er seine Arbeit nicht stringent verfolgen können und die Erstellung des Verzeichnisses aller Künstler der flämischen, holländischen und deutschen Schule erforderte neben seinen regelmäßigen Auslandsreisen viele Korrespondenzen. Damit entschuldigt er die ihm unterlaufenen Fehler und Versäumnisse. Sein Plan, die berühmtesten Sammlungen in Frankreich, Belgien, den Niederlanden, Deutschland und sogar Italien zu beschreiben, sei aufgrund der Kriege zu den Nachbarländern gescheitert. Zudem existiere der größte Teil der französischen Kabinette nicht mehr, weil sie verkauft und aufgelöst worden seien. Ein kritischer, sich steigernder Unterton schwingt bei seinen Ausführungen mit. Le Brun spricht von den Erschütterungen, welche die französische Revolution in Europa ausgelöst habe. Erst der Friede könne die Kunst wieder zum Blühen bringen. Er benennt die irreparablen Verbrechen des Vandalismus während der radikalen Phase der Revolution. Im letzten Absatz betont der Autor noch einmal seine Intention, er habe für Künstler und Amateure eine Zusammenstellung der berühmtesten Meister geben wollen, welche mit den Schulen Italiens und Frankreichs konkurrieren, wobei er als ungeübter Schreiber auf die Eleganz der Sprache zugunsten des Künstlerworts verzichtet habe. Zudem solle sein Werk die Leser vor Scharlatanerie, Ignoranz oder

³⁹³ Le Brun, *Précis historique de la vie de la citoyenne Lebrun, peintre*, 1793/94.

³⁹⁴ Camus 2000, S. 397.



22 Jean Antoine Pierron, *Allégorie à la Gloire de Rubens*, nach Charles de la Fosse, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Le Brun*, 1791, Kupferstich, 228 x 293 mm

Irrglauben bewahren. Mit diesen Argumenten bewegt sich die Schrift Le Bruns nach klassischer Theorie zwischen *Utilité* (Nutzen) und *Plaisir* (Gefallen), wobei die Nützlichkeit des Werks im Vordergrund steht, denn es soll den Leser befähigen, sich aus eigener Anschauung ein Urteil zu bilden.

In diesem nüchternen Resümee ist von der Euphorie, die den ersten und auch zweiten Band einleiten, nichts mehr zu spüren. Während Le Brun im ersten Band die Freiheit als künstlerisches Prinzip proklamiert und mit den niederländischen und deutschen Künstlern ein Exempel gegen die italienische und französische Schule statuiert, zeigt sich im letzten Band seine Enttäuschung über die Umsetzung der freiheitlichen Ideale in Frankreich. Wo er im zweiten Band noch glühend die Worte verkündet, er hätte lieber die höchste Kunst gezeigt, die den wahren Heroismus schildere, wäre er nicht an die Historie gebun-

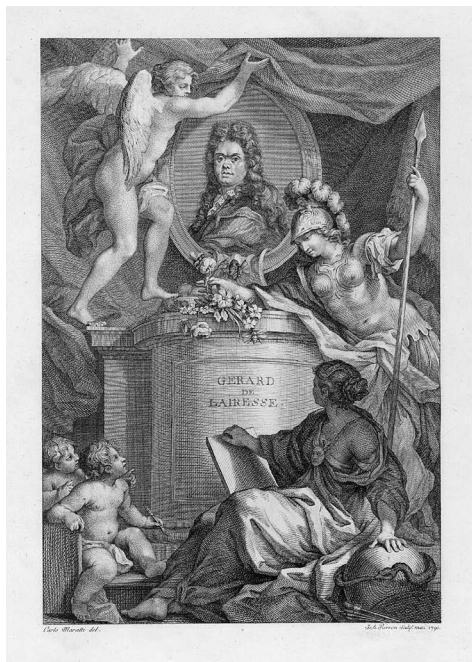
den, offenbart sich im dritten Band, dass die Revolution der Kunst in Frankreich Unheil und Zerstörung gebracht habe, einerseits durch die Auflösung aristokratischer Sammlungen, die in andere Länder verkauft wurden, andererseits durch die Demontage von Monumenten und Bildern, an denen sich als Projektionsfläche des verhassten Ancien Régimes Ärger und Wut entluden. Wie bereits dargelegt verfasste Le Brun 1792/93 zwei Schriften zum Musée national, in denen er sich für die Restauration und Bewahrung von Kunstwerken einsetzt.³⁹⁵ Neben seiner Tätigkeit als *Commissaire-expert* und Händler blieb ihm folglich kaum Zeit für die Fertigstellung seines großen Galeriewerks. Hinzu kommt die Erkenntnis, dass anhaltende Kriege mit den Nachbarländern einen künstlerischen Fortschritt verhindern. So benennt Le Brun im letzten Satz des Vorworts zum dritten Band die Anstrengung, den

³⁹⁵ Siehe auch „Überlegungen und Beobachtungen zum Nationalmuseum“ auf S. 85.

Verdross und die Opfer, die ihm die Arbeit an dem Buch gekostet hätten.

Jeder der drei Bände wird mit einer Illustration eingeleitet. Das Frontispiz zum ersten Band ist ein Kupferstich Jean Antoine Pierrons vom Januar des Jahres 1791, gestochen nach einer Grisaille von Charles de la Fosse mit dem Titel *Allégorie à la Gloire de Rubens* (Abb. 22). Im Zentrum des Bildes befindet sich eine Büste Rubens', die ebenso lebendig wirkt wie die ihn umgebenden weiblichen Allegorien. Das Haupt der Rubensbüste wird von Hermes, der in seiner rechten Hand das Kerykeion hält, mit einem Lorbeerkranz bekrönt. Auf dem Sockel befindet sich die Inschrift „P.P.RUBENS.“ Links vom Sockel steht eine Frau mit Malerpalette und Pinsel – die Allegorie der Malerei. Rechts davon befindet sich eine nahezu unbekleidete Frau mit vier Brüsten, die als Symbol der (künstlerischen) Fruchtbarkeit interpretiert werden kann. Umringt wird der Sockel von

Figuren, die ehrfurchtsvoll niederknien, unter ihnen einer Allegorie der Musik im Hintergrund, vor ihr eine Frau, die sich auf den unteren Teil einer antiken, kannelierten Säule stützt und den Bezug zur Antike herstellt. Links im Vordergrund erkennt man im verlorenen Profil eine Frau mit Globus und Buch, welche Wissen und Bildung repräsentiert. Ein kleiner, vor dem Sockel sitzender Putto hält einen Winkelmesser und den Kopf einer Statue, vor ihm liegen Zirkel, Stift und der Torso einer Kleinplastik, die auf die künstlerischen Disziplinen der Architektur und Bildhauerei verweisen. Damit wird dem Leser Rubens als Protagonist des ersten Bandes der *Galerie des peintres* vorgestellt. Dies entspricht den schriftlichen Ausführungen Le Bruns, der Rubens als Vertreter der niederländischen Künstler auf eine Stufe mit Raffael stellt.³⁹⁶



23 Jean Antoine Pierron, *Allégorie à la Gloire de Lerrasse*, nach Carlo Maratti, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Le Brun*, 1791, Kupferstich, 228 x 298 mm

396 Siehe S. 189.

Der zweite Band zeigt als Frontispiz die *Allégorie à la Gloire de Gerard Lairesse*, ebenfalls gestochen von Pierron nach einer Zeichnung von Carlo Maratti im Mai 1791 (Abb. 23). Somit ist Lairesse die Leitfigur des zweiten Bandes. Le Brun beschreibt ihn als den Poussin seiner Nation.³⁹⁷ Das Schulterstück des gerühmten Malers befindet sich im oberen Drittel des Bildes in einem ovalem Rahmen. Im Viertelprofil erfasst blickt Lairesse den Betrachter direkt an. Ein geflügelter Genius hebt eben den schweren Vorhang nach oben. Unter dem Portrait ist ein Altar mit halbrundem Vorsatz, auf dem der Name „GERARD DE LAIRESSE“ eingeschrieben steht. Die Göttin Athena in antiker Rüstung mit Speer und Helm legt Blumen auf den Altar. Zu Füßen des Altars lagert eine Frauengestalt, die zum Bildnis des Künstlers aufblickt, ihre linke Hand ruht auf dem Schild der Göttin, ihre rechte hält eine unbeschriebene Tafel. Links daneben sitzen zwei Putten auf den Stufen zum Altar und blicken zur behelmten Göttin, der Vordere hält eine Schreibfeder. Unmittelbar am vorderen Bildrand angeschnitten befinden sich Pinsel. Während Rubens im ersten Band als Pendant zu Raffael und der italienischen Schule vorgestellt wird, stellt Lairesse das Gegenstück zur französischen Schule mit Poussin als großem Vorbild dar. Eickhoff bezeichnet Gerard de Lairesse als einen zu seiner Zeit führenden Kunsttheoretiker in den Niederlanden, dem die Malerei der niederen Dinge zuwider war und der sich stattdessen an Regeln und Theorien der französischen Akademie orientierte.³⁹⁸ Lairesse wird von Le Brun nicht nur für sein Talent in der Historienmalerei gerühmt, sondern auch für seine Publikation mit dem Titel *Le grand livre des peintres*.³⁹⁹ Lairesse wendet sich in seinem Buch an junge Künstler, denen er Methoden und Grundlagen der Malerei vermitteln möchte. Le Brun behauptet, er habe C. Jansen zur Übersetzung dieses Werks ins Französische engagiert. Obwohl sich in der Publikation von 1787 keine Hinweise auf Le Brun finden, ist eine Vermittlung über ihn nicht auszuschließen. Dies würde erklären, warum er den zweiten Band der *Galerie des peintres* mit einer Huldigung an Lairesse und nicht an Rembrandt einleitet, der bei Sammlern sehr beliebt gewesen ist. Lairesse steht mit seiner Orientierung am klassischen Ideal der Antike und Geringschätzung der Genremalerei,

³⁹⁷ *Galerie des peintres*, 1792, Bd. II, S. 41 „Lairesse mérita d’être assez généralement nommé le Poussin de sa nation.“

³⁹⁸ Eickhoff 20090, S. 293–299.

³⁹⁹ Lairesse 1787. Gewidmet sind die Bände dem Baron de Breteuil, Minister und Staatssekretär, verlegt wurde es bei Moutard.



24 Jean Antoine Pierron, *Allégorie à la Gloire des peintres de Genre*, nach Jean-François Pierre Peyron, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Le Brun*, 1791, Kupferstich, 228 x 293 mm

die er als *peinture des anciens & modernes* gegenüber stellt, in Widerspruch zu zahlreichen Sujets des zweiten Bandes.⁴⁰⁰ Aus kunsttheoretischer Perspektive ist er dennoch ein wichtiges Pendant zu Poussin und ein würdiger Vertreter seines Faches, mit dem Le Brun sein Galeriebuch in Konkurrenz zur französischen Theorie und zu Vorgängerwerken setzt.

Der Frontispiz des letzten Bandes ist ein Stich Pierrons vom November 1791 nach einer Zeichnung von Jean François Pierre Peyron. Während die beiden vorangegangenen Frontispiz Rubens und Lairese verherrlichten, zeigt der letzte Stich Bildnisse verschiedener Künstler auf ovalen Tafeln mit ihren im oberen Halbrund gesetzten Namen (Abb. 24). In einer mit antiker Wandtäfelung und kannelierten Säulen und Pilastern versehenen Innenarchitektur befinden sich Athena, Schirmherrin der Künste und Wissenschaften, ein geflügelter Genius sowie vier geflügelte Putten, welche die Bildnisse zur Auswahl prüfen. Der Genius hält in seiner linken Hand die Tafel mit dem Porträt von Adrien van der Werff und weist mit seiner rechten Hand zu einer sich im Hintergrund befindenden Galerie, die durch die beiden Säulen mit korinthischen Kapitellen erkennbar ist. Auf dem über den Säulen liegenden Fries sind die Worte „AUX ARTISTES CELEBRES“ eingeschrieben. Die vor dem Genius auf einem Stuhl sitzende und ihn anblickende Athena umfasst das Porträt Paul Potters und weist mit ihrer rechten Hand darauf. Auf den übrigen am Boden liegenden Tafeln sind die Künstler Adrien van der Velde, Jacob Ruisdael, Philipp Wouwermans, Gerard Dou, Rembrandt van Rijn sowie Willem van de Velde zu sehen. Auch sie sollen in die Galerie der berühmten Künstler aufgenommen werden. Der Titel des beschriebenen Frontispiz lautet *Allégorie à la Gloire des peintres de Genre* – eine explizite Würdigung der Genremaler. Werden in den beiden anderen Frontispiz Künstler gerühmt, die in Frankreich vor allem wegen ihrer Historiengemälde und den allegorischen und mythologischen Themen geschätzt waren, sind es nun allesamt Genremaler: Van de Velde ist bekannt für seine Seebilder, Rembrandt für seine eigenwillige Interpretation biblischer und mythologischer Themen, Porträts und Landschaften, Dou für seine Interieurs in Feinmalerei, Wouwermans für Jagdszenen und Schlachten, Ruisdael ebenso wie van der Velde für Landschaften, Potter

⁴⁰⁰ Ebd. S. 287 f. „Aussi les artistes de nos jours osent-ils soutenir que l’art est porté assez loin lorsqu’on fait imiter, avec un pinceau moëlleux & léché, la nature telle qu’elle se présente à nos yeux, sans la corriger au l’embellir; tandis que les anciens ont cherché à donner à leur figures la plus grande beauté idéale possible [...]“

für seine Tierdarstellungen und van der Werff für biblische Bilder, Bildnisse und Bambocciaden. Sie alle gehören nach Ansicht Le Bruns in die Galerie der berühmten Maler und zum kunsthistorischen Kanon.

Der Kunstmarkt um 1790 und Le Bruns Künstlerauswahl

Fredericksen demonstriert die Preisentwicklung für Gemälde der holländischen und flämischen Schule von 1789 bis 1799 auf dem französischen Kunstmarkt, unter Berücksichtigung der schlechten Wirtschaftslage in den Jahren 1795 und 1796.⁴⁰¹ Gemäß seiner Untersuchung ist 1789 das teuerste Gemälde in Frankreich die *Dorfszene mit Kirmes* von David Teniers. Vier Monate vor dem Sturm auf die Bastille wird es für 8000 Livres von Jean-Baptiste Pierre Le Brun erworben und an den Tuchhändler Francois-Antoine Robit verkauft. Einen Monat nach Hinrichtung Ludwigs XVI. ist das teuerste Los Gerrit Dous *Interieur eines Lebensmittelladens*, welches 34850 Livres kostet, wobei die Inflation diesen besonders hohen Preis bedingt. Erworben wird es von Alexandre-Joseph Paillet, der es an den britischen Händler William Buchanan weiterverkauft. 1794 wird der Höchstpreis von 8161 Livres für ein *Interieur mit zwei Musizierenden* von Gabriel Metsu bezahlt. Der Kunstmarkt in Frankreich stabilisiert sich 1797/98 und in beiden Jahren ist das teuerste Gemälde jeweils eine Landschaft der holländischen Künstler Jacob van Ruisdael und Jan Wijnants. Erstmals die Spitzenposition erreicht ein französisches Bild mit Nicolas Poussins Gemälde *Landschaft mit zwei Nymphen und einer Schlange* im Jahr 1799 während einer Auktion von Le Brun bei einem Verkaufspreis von 8000 Francs. Fredericksens Auswertung bezeugt, dass zwischen 1789 und 1820 von den teuersten Gemäldeverkäufen vierundzwanzig der holländischen oder flämischen Schule, vier der französisch und zwei der italienischen Schule zuzurechnen sind. Fast alle holländischen oder flämischen Gemälde sind kleine Landschaften oder Genreszenen.⁴⁰²

Den Aufstieg der niederländischen Malerei sieht Michel in der Seltenheit von italienischen Gemälden und ihrem steigenden Preis auf dem französischen

⁴⁰¹ Fredericksen 2006, S. 19–34.

⁴⁰² A. a. O., Tabelle S. 33.

Markt begründet.⁴⁰³ Das Angebot an holländischen und flämischen Gemälden ist groß. Doch werden in französischen Auktionskatalogen aus den Jahren von 1789 bis 1820 nach wie vor Gemälde italienischer Künstler wie Leonardo da Vinci und Paolo Veronese angeboten oder des Franzosen Nicolas Poussin.⁴⁰⁴ Dennoch bezeugt die öffentliche Nachfrage ein großes Interesse an der niederländischen Schule – ungeachtet der hohen Preise – wie durch Fredericksens Untersuchung bestätigt wird. Gemäß Michel könne man den Wandel des Geschmacks auf das Erscheinen einer neuen Käuferschicht mit veränderten Ansprüchen und Wohnverhältnissen zurückführen. Eickhoff konstatiert, die Intellektuellen des 19. Jahrhunderts hätten die inhaltlich anspruchslosen Arrangements von Gegenständen und Figuren in den Gemälden der Holländer als Ausdruck gesellschaftspolitischer Zustände interpretiert.⁴⁰⁵ Die Malerei der Niederlande wäre mit ihrem Bezug zum Herkunftsland somit als Abbild eines freiheitlichen, demokratischen Staatswesens ohne Rangunterschiede gesehen worden.⁴⁰⁶ Dies mögen Erklärungen für die Rezeption und Wertschätzung der nordischen Schule und ihren Sujets sein. Ein anderer Grund ist möglicherweise, dass die zeitgenössische französische Schule mit ihren antiken Themen und der akademischen Tradition nicht dem Geschmack der Käufer entsprochen hat. Als Helmina von Chézy das *Musée Napoléon* in den Jahren zwischen 1801 und 1806 besucht, sind dort eine Vielzahl von Gemälden der holländischen, flämischen und deutschen Schule anzutreffen. Zwar erscheint ihr das gemeine Volk nicht würdig, so realistisch dargestellt zu werden, dennoch beeindruckt sie die detaillierte Ausführung und Sorgfalt der malerischen Umsetzung alltäglicher Dinge. Sie kommt zu dem Schluss:

„Mein strenger Ausspruch über die Niederländer, gilt, wie Du siehst, nur der Beschränktheit ihres Strebens, und dem Aufwand an Mühe und Zeit für Kleinigkeiten. Witzig und drollig sind sie bei dem allen, und mir unendlich lieber, als unsre jetzigen kränklichen Familiengemälde, wo alles in theatralischer

⁴⁰³ Michel 2002, S. 30–32.

⁴⁰⁴ GPI, Untersuchungszeitraum 1789–1820, Auktionskataloge Frankreich. Leonardo da Vinci: 112 Werke; Paolo Veronese: 230 Werke; Nicolas Poussin: 612 Werke

⁴⁰⁵ Eickhoff 2009, S. 293–299.

⁴⁰⁶ Vgl. hierzu S. 43.

Zärtlichkeitsbewegung ist; und in denen wir leider der (hoffentlich besseren) Nachwelt ein Zeugniß mehr von jetziger Erschlaffung und Schiefheit zurücklassen.“⁴⁰⁷

Rund zehn Jahre nach Le Bruns *Galerie des peintres* bewertet Chézy die niederländischen Werke vorteilhafter als die mit Affekten überladene französische Malerei. Innerhalb der niederländischen Schule bevorzugt Chézy Künstler wie Gerard Dou und Adriaen Ostade, obgleich sie gemeine Themen behandeln, und distanziert sich von Cornelis Poelenburg und den antiken Sujets. Die bei Le Brun propagierte Abkehr von theatralischen Darstellungen und die Hinwendung zu Wahrheit und Natürlichkeit findet also zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Rezeption niederländischer Kunst ihren Ausdruck.

Durch die Anzahl von ausgestellten Landschaften im Salon von 1793 wird diesem Trend von offizieller Angebotsseite bereits Rechnung getragen. Doch bis dahin besteht eine Diskrepanz zwischen staatlicher Kunstproduktion auf der einen Seite und öffentlicher Nachfrage auf der anderen, wobei letztgenannte durch inoffizielle Ausstellungen angeglichen wird. Unabhängige Ausstellungs- und Vertriebsmöglichkeiten gibt es zuvor lediglich auf der einmal jährlich stattfindenden *Exposition de la Jeunesse*, bekannt als *Exposition de la Place Dauphine*, sowie auf den Ausstellungen der von Zünften gegründeten Académie de Saint Luc. Der Publikumserfolg der Zunftausstellungen, in denen Sujets wie Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben vorherrschen, bedingt ihr Verbot im Jahr 1776 von Seiten des Staates.⁴⁰⁸ Gleichmaßen werden 1777 Bestrebungen privater Kunsthändler, alternative Ausstellungen zu organisieren, durch ein Verbot des *Surintendant des Bâtiments du Roi* unterbunden.⁴⁰⁹ Im gleichen Jahr erscheinen Le Bruns Reproduktionsgrafiken. Die staatliche Zensur schränkt bis zur Revolution die Schau und Verbreitung von Gemäldegattungen ein und versucht den öffentlichen Geschmack durch die Akademieausstellungen zu lenken. Le Brun steuert dem durch die Verbreitung von Reproduktionen nordalpiner Gemälde und eigene Ausstellungen gegen. Das Vorwort zur *Galerie des peintres* offenbart sein Bestreben, in Zeiten politischer Unruhen und Unsicherheiten indifferent zu bleiben. Aufgrund seiner Tätigkeit als Kunst-

⁴⁰⁷ Savoy 2009, S. 144.

⁴⁰⁸ Sfeir-Semler 1992, S. 32–34.

⁴⁰⁹ Ebd.

händler mit internationaler Kundschaft sowie als Experte und Berater für ein staatliches Museum versucht er, Neutralität zu wahren. Von einem geschäftstüchtigen Händler würde man annehmen, dass er in einem Galeriewerk Künstler vorstellt, die etabliert sind, besonders gute Preise auf dem Kunstmarkt erzielen und stark nachgefragt werden. Doch Le Brun stellt 19 bislang nicht in Vitenbüchern vertretene und in Frankreich weitgehend unbekannte Künstler mit Gemäldereproduktionen vor; darunter Jan Vermeer van Delft und Meindert Hobbema, zwei heute bekannte niederländische Künstler des 17. Jahrhunderts. Die bereits zitierten Forschungen von Jonckheere und Fredericksen belegen, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine steigende Nachfrage für niederländische Künstler zu verzeichnen ist. In dieser Hinsicht folgt Le Brun also dem Trend. Für Houbraken und Dezallier konstatiert Maës, deren Künstlerauswahl hinge ab von Präsenz und Erfolg auf dem niederländischen Kunstmarkt.⁴¹⁰ Der niederländische Kunstmarkt ist auch für Le Brun eine Bezugsquelle. Ob Präsenz und Erfolg dortiger Künstler zwischen 1770 und 1790 relevant für Le Bruns Auswahl, für sein Galeriewerk gewesen ist, kann über den Getty Provenance Index allerdings nicht geprüft werden, denn von 1740–1800 sind zu wenig Auktionskataloge in der Datenbank erfasst. Für Le Brun ist zudem der französische Markt relevant und eine Orientierung an diesem kommt für seine Auswahl eher in Frage. Hat Le Brun sich also am französischen Markt und dem Geschmack der Sammler orientiert? War die Präsenz der Künstler in der Geschichtsschreibung das Kriterium für ihre Aufnahme in die *Galerie des peintres*? Die Tabellen auf den folgenden Seiten sollen das Vorgehen Le Bruns hinsichtlich dieser Fragen erhellen. In der ersten Tabelle sind sämtliche mit Reproduktionsgrafik vorgestellte Künstler der *Galerie des peintres* aufgelistet und ihre Präsenz in früheren Publikationen notiert.

⁴¹⁰ Maës 2010, S. 202.

Tabelle 1: Referenzwerke

Nr.	J. B. P. Le Brun <i>Galerie des peintres</i> (1792/1796) Vorgestellte Künstler mit Reproduktionsgrafiken ihrer Werke	<i>Galerie des peintres</i> (Band, Seite)	Karel van Mander <i>Livre des peintres</i> (1604)	Roger de Piles <i>Abrégé de la vie</i> (1699/1715)	Arnold Houbraken <i>De groote schouburgh</i> (1718–1721)	Dezallier d'Argenville <i>Abrégé de la vie</i> (1745/1752)	J. B. Descamps <i>La vie des peintres</i> (1753)
1	Asch, Pierre Jean van [Asch, Pieter Jansz. van]	I, 93			x		x
2	Asselin, Jean [Asselijn, Jan, auch Krabbetje]	II, 34			x	x	
3	Backuysen, Louis [Ludolf]	II, 62			x	x	x
4	Balen, Henri [Hendrik] van	I, 38			x		x
5	Bamboche [Bamboccio] oder Pierre de Laar [Laer, Pieter Van]	II, 36		x	x	x	x
6	Béga, Corneille [Cornelis]	I, 79			x		x
7	Berchem, Nicolas [Nicolaes Pietersz.]	I, 47			x	x	x
8	Bérestraete (Beexstraete) [Beerstraten, Abraham]	III, 9					
9	Berkeiden [Berckheyde], Job et Guérard [Gerrit Adriaensz.]	II, 97			x		x
10	Bloemart, Abraham	I, 41		x	x	x	x
11	Bloemen, Pierre van	III, 3					x
12	Bol, Ferdinand	II, 9			x		x
13	Both, Jean	I, 43		x	x	x	x
14	Bout, Pierre [Peeter] und Boudewyns, François [Adriaen Frans]	II, 77					x
15	Brakenburg, Reinier [Richard]	II, 101					x
16	Bramer, Lénard	II, 14			x		x
17	Brauer [Brouwer], Adrien	I, 72		x	x	x	x
18	Bray, Salomon de	I, 68			x		

Nr.	J. B. P. Le Brun <i>Galerie des peintres</i> (1792/1796) Vorgestellte Künstler mit Reproduktionsgrafiken ihrer Werke	<i>Galerie des peintres</i> (Band, Seite)	Karel van Mander <i>Livre des peintres</i> (1604)	Roger de Piles <i>Abrégé de la vie</i> (1699/1715)	Arnold Houbraken <i>De groote schouburgh</i> (1718–1721)	Dezallier d'Argenville <i>Abrégé de la vie</i> (1745/1752)	J. B. Descamps <i>La vie des peintres</i> (1753)
19	Bréemberg, Bartholomé [Breenbergh, Bartholomeus]	II, 60			x		x
20	Brekelen-Kamp [Brekelencam, Quiringh Gerritsz. Van]	I, 95					
21	Breughel, Jean [Brueghel, Jan (The Elder)]	I, 83	x		x	x	x
22	Bril, Paul	I, 9	x	x		x	x
23	Bruges, Roger de [Weyden, Rogier Van Der]	I, 4	x				x
24	Buys, Jean [Jacobus]	III, 14					
25	Capelle, Jean van [Cappelle, Jan Van De]	II, 74					
26	Champaigne, Philippe de	I, 91			x	x	x
27	Clomp	II, 69					
28	Coques, Gonzales	I, 36			x	x	x
29	Crayér, Gaspard de	I, 69				x	x
30	Decker, [Cornelis]	II, 63					
31	Diépenbeek, Abraham van [Diepenbeeck, Abraham Jansz. Van]	I, 19		x	x		x
32	Diétrich, Ernest	III, 11				x	
33	Douw, Gérard [Dow/Dou, Gerrit]	II, 6		x	x	x	x
34	Duc, Jean le [Ducq, Johan Le]	II, 68					x
35	Durer, Albert [Dürer, Albrecht]	I, 6	x	x		x	x
36	Dyck, Antoine [Anthonie] van	I, 16		x	x	x	x
37	Dyck, Philippe van [Dyk, Philip Van]	III, 4					x
38	Eeckout, Gerbrand van den	II, 10			x	x	x
39	Elsheimer, Adam	I, 67		x	x	x	x

Nr.	J. B. P. Le Brun <i>Galerie des peintres</i> (1792/1796) Vorgestellte Künstler mit Reproduktionsgrafiken ihrer Werke	<i>Galerie des peintres</i> (Band, Seite)	Karel van Mander <i>Livre des peintres</i> (1604)	Roger de Piles <i>Abrégé de la vie</i> (1699/1715)	Arnold Houbraken <i>De groote schouburgh</i> (1718–1721)	Dezallier d'Argenville <i>Abrégé de la vie</i> (1745/1752)	J. B. Descamps <i>La vie des peintres</i> (1753)
40	Euren, Ov d' [Deuren, Olivier van] ¹	II, 30					
41	Everdingen, Aldert [Allart] van	II, 61			x		x
42	Eyck, Jean van	I, 1	x	x			x
43	Ferg, François Paul [Ferg, Franz De Paula]	III, 7					x
44	Flameel [Flemal], Bertholet	II, 39					x
45	Flinck, Govert	II, 8			x		x
46	Fyt, Jean	II, 64			x		x
47	Geel, [Joost]van	II, 48			x		
48	Gelder, Arnoud [Arent] de	II, 13			x		x
49	Glauber, Jean [Johannes]	I, 54			x		x
50	Goyen, Jean van [Jan Jose- phsz. Van]	I, 86			x		x
51	Guerards [Gerards]	I, 96					x
52	Hagen, Jean van [Hagen, Joris van der] ²	II, 79			x		x
53	Hakkert, Jean [Hackaert, Jan]	II, 80			x		x
54	Hals, François [Frans]	I, 71			x		x
55	Haye, [La Haye, Reinier de]	II, 88					
56	Heem, Jean David [Jan Davidsz. de]	I, 90			x	x	x
57	Helst, Bartholomé vander	II, 38			x	x	x
58	Heus, Guillaume de [Heusch, Willem De]	I, 46			x		x
59	Heyden, Jean vander	II, 81			x	x	x
60	Hobéma [Hobbema, Meindert]	I, 58					
61	Hoet, Guérard [Gerard]	II, 44			x		x
62	Hoogstraten, Samuel van	II, 11			x		x

Nr.	J. B. P. Le Brun <i>Galerie des peintres</i> (1792/1796) Vorgestellte Künstler mit Reproduktionsgrafiken ihrer Werke	<i>Galerie des peintres</i> (Band, Seite)	Karel van Mander <i>Livre des peintres</i> (1604)	Roger de Piles <i>Abrégé de la vie</i> (1699/1715)	Arnold Houbraken <i>De groote schouburgh</i> (1718–1721)	Dezallier d'Argenville <i>Abrégé de la vie</i> (1745/1752)	J. B. Descamps <i>La vie des peintres</i> (1753)
63	Holbéen, Jean [Holbein, Hans]	I, 7		x		x	x
64	Hooge, Pierre de [Hooch, Pieter de]	I, 52			x		x
65	Hondecoeter, Melchior d'	I, 49			x	x	x
66	Hugtemburg, Jean van [Huchtenburgh, Jan Van]	II, 78			x		x
67	Huysmans, Corneille [Huysmans Cornelis]	II, 100					x
68	Huysum, Jean van [Huysum, Jan van]	III, 6				x	x
69	Jardin, Carle du [Dujardin, Karel]	I, 53			x	x	x
70	Jordaens, Jacques [Jacob]	I, 32		x	x	x	x
71	Kalf, Guillaume [Willem] ³	II, 70			x		
72	Kiérings, Alexandre [Keirincx, Alexander]	I, 84			x		x
73	Koning, Salomon de	II, 16			x		
74	Koning, Jean de [Koninck]	II, 17					
75	Kuyp, Albert [Cuyp, Aelbert]	I, 94			x		x
76	Lairesse, Gérard de	II, 41			x	x	x
77	Liévens, Jean	II, 15			x		
78	Limborch [Limborch, Hendrik Van]	II, 96					
79	Lingelback, Jean [Lingelbach, Johannes]	II, 63			x	x	
80	Loutherbourg [Philip James de]	III, 13					x
81	Maes [Maas] [nicht identifizierbar]	II, 86					
82	Maes, Nicolas	II, 12			x		x
83	Messis [Massys], Quentin	I, 5		x			x

Nr.	J. B. P. Le Brun <i>Galerie des peintres</i> (1792/1796) Vorgestellte Künstler mit Reproduktionsgrafiken ihrer Werke	<i>Galerie des peintres</i> (Band, Seite)	Karel van Mander <i>Livre des peintres</i> (1604)	Roger de Piles <i>Abrégé de la vie</i> (1699/1715)	Arnold Houbraken <i>De groote schouburgh</i> (1718–1721)	Dezallier d'Argenville <i>Abrégé de la vie</i> (1745/1752)	J. B. Descamps <i>La vie des peintres</i> (1753)
84	Metzu [Metsu], Gabriel	II, 46			x	x	x
85	Meulen, Antoine-François [Adam Frans] vander	II, 76			x	x	x
86	Michaud, Théobald	III, 10					
87	Miel, Jean	I, 37			x	x	x
88	Miérís, François van [Mieris, Frans van]	II, 21		x	x	x	x
89	Miérís, Guillaume [Mieris, Willem van]	II, 28					x
90	Milé, Francisque [Millet, Jean François]	II, 99			x	x	x
91	Mool, van [Mol, Pieter Van]	I, 20					
92	Moor, Charles de [Carel de]	II, 25			x		x
93	Moréelze, Paul [Moreelse, Paulus]	I, 65			x		
94	Moucheron, Frédéric de	II, 35			x		x
95	Murant, Emmanuel	II, 56			x		x
96	Neefs, Pierre [Neeffs, Peeter]	I, 62			x	x	x
97	Neer, Arnould vander [Neer, Aert Van Der]	II, 51				x	x
98	Neer, Eglon vander	II, 90			x	x	x
99	Netscher, Gaspard [Caspar]	II, 84		x	x	x	x
100	Netscher, Constantin	II, 85					x
101	Ochtervelt, [Jacob] ⁴	II, 87					
102	Ostade, Isaac [Isack van]	I, 74			x		
103	Ostade, Adrien [Adriaen van]	I, 73			x	x	x
104	Ottovenius [Veen, Otto Van]	I, 10		x	x	x	x
105	Poel, vander [Poel, Egbert Lievensz. van der]	II, 73					
106	Poelemburg, Corneille [Poelenburgh, Cornelis Van]	I, 42		x	x	x	x

Nr.	J. B. P. Le Brun <i>Galerie des peintres</i> (1792/1796) Vorgestellte Künstler mit Reproduktionsgrafiken ihrer Werke	<i>Galerie des peintres</i> (Band, Seite)	Karel van Mander <i>Livre des peintres</i> (1604)	Roger de Piles <i>Abrégé de la vie</i> (1699/1715)	Arnold Houbraken <i>De groote schouburgh</i> (1718–1721)	Dezallier d'Argenville <i>Abrégé de la vie</i> (1745/1752)	J. B. Descamps <i>La vie des peintres</i> (1753)
107	Porbus, François 1) [Pourbus, Frans (der Jüngere)]	I, 64		x			x
108	Potter, Paul [Paulus]	II, 66			x	x	x
109	Pynaker, Adam	I, 61			x		x
110	Rembrandt Harmensz. Van Rijn	II, 1		x	x	x	x
111	Rombouts, Théodore [Theodoor]	I, 89			x	x	x
112	Romein [Romeyn, Willem]	II, 105					
113	Roos, Henri [Roos, Johann Heinrich]	II, 75			x		x
114	Rottenhamer, Jean [Hans]	I, 40		x		x	x
115	Rubens, Pierre Paul [Peter Paul]	I, 12		x	x	x	x
116	Ruysch, Rachel	II, 106					x
117	Ruisdaal, Jacques [Ruisdael, Jacob van]	I, 57			x		x
118	Ruisdaal, Salomon [Ruysdael, Salomon van]	I, 56			x		x
119	Saenredam, Pierre-Jean [Saenredam, Pieter Jansz.]	I, 70					
120	Sart, Corneille du [Dusart, Cornelis]	I, 80					x
121	Schalken, Godefroy [Godfried]	II, 24			x	x	x
122	Schut, Corneille [Cornelis]	I, 18		x	x	x	
123	Seghers, Gérard	I, 31			x	x	x
124	Slingelandt, Pierre van [Slingeland, Pieter Cornelisz. van]	II, 23			x	x	x
125	Sneyders, François [Snyders, Frans]	I, 39			x	x	x
126	Stéen, Jan	I, 78			x		

Nr.	J. B. P. Le Brun <i>Galerie des peintres</i> (1792/1796) Vorgestellte Künstler mit Reproduktionsgrafiken ihrer Werke	<i>Galerie des peintres</i> (Band, Seite)	Karel van Mander <i>Livre des peintres</i> (1604)	Roger de Piles <i>Abrégé de la vie</i> (1699/1715)	Arnold Houbraken <i>De groote schouburgh</i> (1718–1721)	Dezallier d'Argenville <i>Abrégé de la vie</i> (1745/1752)	J. B. Descamps <i>La vie des peintres</i> (1753)
127	Steenwyck, Henri [Hendrik van (der Jüngere)] 2)	I, 63		x	x	x	x
128	Storck, Abraham	II, 102			x		x
129	Swanevelt, Herman van	II, 59		x		x	x
130	Teniers, David [der Jüngere]	I, 75		x	x	x	x
131	Terburg, Gérard [Borch, Gerard Ter]	II, 32				x	x
132	Tilteorg, Gilles van [Tilborgh, Gillis van]	I, 77			x		x
133	Tool, van [Tol, Pieter Van]	II, 27					
134	Troost, Corneille [Cornelis]	III, 5					x
135	Uden, Lucas van	I, 85			x		x
136	Ulft, Jacques vander [Ulft, Jacob van der]	I, 51			x		x
137	Valkenburg, Thierry [Valckenburg, Dirk]	I, 60					x
138	Vanloo, Jacques [Loo, Jacob Van]	II, 89					
139	Velde, Adrien [Adriaan] van de	II, 55			x		x
140	Velde, Guillaume vanden [Velde, Willem van de (der Jüngere)] 4)	II, 72			x		x
141	Verkolie [Verkolje], Nicolaas	III, 2					x
142	Victors, J. [Victors, Jacobus] ⁵	III, 1					
143	Vliéger, Simon de	II, 71			x		
144	Ulit, Henri van [Vliet, Hend- rik Cornelisz. Van]	I, 66			x		x
145	Voys [Vois], Ary de	II, 29			x		x

Nr.	J. B. P. Le Brun <i>Galerie des peintres</i> (1792/1796) Vorgestellte Künstler mit Reproduktionsgrafiken ihrer Werke	<i>Galerie des peintres</i> (Band, Seite)	Karel van Mander <i>Livre des peintres</i> (1604)	Roger de Piles <i>Abrégé de la vie</i> (1699/1715)	Arnold Houbraken <i>De groote schouburgh</i> (1718–1721)	Dezallier d'Argenville <i>Abrégé de la vie</i> (1745/1752)	J. B. Descamps <i>La vie des peintres</i> (1753)
146	Vries, Jean Fredeman de [Vries, Hans Vredeman de]	I, 59					x
147	Waterloo, Antoine [Anthonie]	II, 50			x		x
148	Weeninx, Jean-Baptiste [Weenix, Jan Baptist]	I, 44			x	x	x
149	Weeninx, Jean [Weenix, Jan]	I, 50					
150	Werf, Pierre vander [Werff, Pieter van der]	II, 93					x
151	Werf, Adrien vander [Werff, Adriaen van der]	II, 91			x	x	
152	Werner, Joseph	II, 83					
153	Werschuuring, Henri [Verschuring, Hendrik]	I, 45		x	x		x
154	Wit, Jacques de [Jacob de]	III, 8					x
155	Witte, Emanuel de	II, 31			x		x
156	Wouwerman, Pierre [Pieter]	II, 57			x		x
157	Wouwerman, Philippe [Philips]	II, 53			x	x	x
158	Wyck [Wijck], Thomas	II, 45			x		x
159	Wynants, Jean [Wijnants, Jan]	II, 52				x	
160	Zachtleven [Saftleven], Herman	I, 87			x	x	x
161	Zorg, Henri Rokes [Sorgh, Hendrik Martensz.]	I, 81			x		x
	Gestrichene Künstler						
162	Does, Jacques vander [Does, Jacob Van Der] ⁶				x	x	x
163	Meer, Jean [Jan] van der [III] ⁷				x	x	x
164	Verkolje, Jean [I] [Jan] ⁸	(II, 34)			x		x

Nr.	J. B. P. Le Brun <i>Galerie des peintres</i> (1792/1796) Vorgestellte Künstler mit Reproduktionsgrafiken ihrer Werke	<i>Galerie des peintres</i> (Band, Seite)	Karel van Mander <i>Livre des peintres</i> (1604)	Roger de Piles <i>Abrégé de la vie</i> (1699/1715)	Arnold Houbraken <i>De groote schoubourgh</i> (1718–1721)	Dezallier d'Argenville <i>Abrégé de la vie</i> (1745/1752)	J. B. Descamps <i>La vie des peintres</i> (1753)
	Ergänzte Künstler						
165	Bergen, Thierry van [Bergen, Dirck van]	II, 58			x		
166	Does, Simon vander	II, 103			x		x
167	Franck, Sebastian [Vrancx/Francken, Sebastian] (Les Franck) Grafik anstelle von Franck, François [Francken, Frans]	I, 82			x		x
168	Eyck, Hubert von	I, 1	x	x			
169	Méer, (vander) de Delft [Ver- meer, Johannes van Delft]	II, 49					

Endnoten zu Tabelle 1

- 1 Von Le Brun als Ov D'Euren entziffert, gemeint ist wahrscheinlich Oliver van Deuren (1666–1714), vermutlich ein Schüler von Peter Lely, Caspar Netscher und Frans van Mieris (laut einem Gedicht von David van Hoogstraten). ThB9, 1913.
- 2 Der Name des Künstlers in Thieme-Becker lautet Hagen, Joris van der. Weitere Namen: Hagen, Jean van der; Hagen, Jan van. ThB15, 1922. Das Geburtsdatum hat Le Brun von Descamps (Bd. III, S. 25) übernommen, korrekt lautet es 1613/1617, nicht 1635.
- 3 Im Inhaltsverzeichnis fälschlicherweise als Kalf, François aufgeführt, auf S. 70 korrekt mit Kalf, (Guillaume) benannt.
- 4 Le Brun meint, noch kein Autor habe über Ochtervelt berichtet, allerdings findet sich ein Hinweis auf ihn in der Vita über Pieter de Hooch (hier: Pieter de Mooge) bei Houbraken. Dort erwähnt er, dass Hooch und Ochtervelt (hier: Jakob Ugtervelt) Schüler Berchems gewesen seien. Siehe Houbraken Bd. 2, S. 35.
- 5 In Band III, S. 1 mit Victors, F. bezeichnet, im Gesamtverzeichnis dann mit Victors, J., ohne Geburts- und Sterbedaten. Gemeint ist vermutlich Victors, Jacobus (1640–1705). In Anlehnung an die *Galerie des peintres* wurden unter Victors, F. am 3. Dezember 1810 in Paris zwei Gemälde unter Expertise von Hypolite Delaroche (Auktionskatalog F-278) angeboten.
- 6 Eine Grafik von Jacques vander Does wurde ersetzt durch eine von seinem Sohn Simon vander Does [* 1653].
- 7 Eine Grafik von Jean vander Méer [* 1656] wurde ersetzt durch eine von vander Meer de Delft [Jan/Johannes Vermeer van Delft].
- 8 Obwohl der Künstler im Gesamtverzeichnis mit einer Grafik gelistet ist, befinden sich im 2. Band weder eine Beschreibung über ihn noch eine Reproduktionsgrafik eines Gemäldes. An genannter Stelle befindet sich stattdessen der Künstler Asselijn, der aber im Inhaltsverzeichnis zu Band 2 bereits gelistet ist.

In der zweiten Tabelle sind für diese Künstler die Anzahl ihrer angebotenen und verkauften Kunstwerke in französischen Auktionskatalogen in zwei Zeiträumen gegenüber gestellt. Die ersten beiden Spalten betrachten einen Zeitraum von 30 Jahren vor Erscheinen der *Galerie des peintres* und somit nach Dezallier und Descamps (1761–1790). Die letzten beiden Spalten liefern Marktdaten über einen Zeitraum von 30 Jahren, der auf die Veröffentlichung von Le Bruns Galeriewerk (1791–1820) folgt. Die Ergebnisse resultieren aus Abfragen der Datenbank des Getty Research Institute, wobei folgender Aspekt zu berücksichtigen ist. Die Anzahl der Auktionskataloge steigt in den Jahren nach 1791. Doch ein Drittel der Dokumente ist noch nicht vollständig in die Datenbank übertragen. Gemäß dem Stand vom Juli 2011 gilt für die vollständig übertragenen, indexierten Kataloge im Frankreich der Jahre 1791 bis 1820 eine Steigerungsrate von 140%, die bei der Interpretation für höhere Verkaufszahlen von Werken zu berücksichtigen, aber nicht eingerechnet worden sind. Die in der Tabelle untersuchten Zeiträume bis 1790 beziehungsweise ab 1791 sind in Relation zur Statistik des Getty Research Institute gewählt, um die oben genannte Steigerungsrate rechnerisch einbeziehen zu können. Problematisch ist der Vergleich mit Verkaufszahlen aus Großbritannien in den beiden Zeiträumen vor und nach 1791. Von 1751 bis 1790 sind für Großbritannien lediglich 310 Auktionskataloge (Frankreich: 806) in der Datenbank erfasst, von 1791 bis 1820 hingegen 2.271 (Frankreich: 1.118).⁴¹¹ Während in Großbritannien ein stetiges Marktwachstum anhand der Kataloge nachweisbar ist, gibt es in Frankreich während der 20 Jahre nach 1791 einen Einbruch und erst nach 1811 wieder einen deutlichen Anstieg von Auktionskatalogen. Damit lässt sich erklären, warum der britische Absatzmarkt für Le Brun attraktiv wird. Ein Vergleich zwischen den Kunstmärkten Großbritannien und Frankreich bietet sich folglich erst nach 1791 unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Marktvolumina an. Dies wird allerdings nur bei ausgewählten Künstlern geschehen, die Marktanalyse bleibt in dieser Untersuchung ansonsten auf Frankreich beschränkt. Der Warenumschlag von Kunstwerken in Großbritannien ist in den dreißig Jahren nach 1791 etwa doppelt so hoch wie in Frankreich (Faktor: 2,03).

In der Tabelle sind alle Werke erfasst, die ganz und gar durch oder unter Beteiligung des jeweiligen Künstlers entstanden sind. Nicht erfasst sind Kopien (*copie*;

411 Stand 2011

imitation), Werke die nach (*d'après*) oder im Stil (*style de; manière de; genre de; goût de; école de; à l'instar de*) des jeweiligen Künstlers entstanden. Werke von Künstlern, die bereits im 18. Jahrhundert nachgefragt werden und gute Preise erzielen, beispielsweise David Tenier und Paul Potter, sind ab 1791 vermehrt in Kopien und stilistischen Nachahmungen vertreten. Derartige Bilder werden zu einem niedrigeren Preis versteigert und finden in der Regel auch Käufer. Dabei besteht durchaus ein Bewusstsein für Echtheit, denn in den Katalogtexten wird zwischen Original und Kopie unterschieden. Das unterschiedliche Preisniveau verführt indes zu bewussten Fehlzuschreibungen, die nicht auf Unkenntnis sondern auf Täuschungsabsicht seitens der Händler beruhen.⁴¹² Nicht zuletzt aus diesem Grund rühmt sich Le Brun der Vertrauenswürdigkeit auf diesem Gebiet, indem er sich von solch betrügerischem Vorgehen distanziert. Bei den Verkäufen sind alle Werke mit dem Transaktionsstyp „verkauft“ (*vendu*) gezählt, darunter auch diejenigen, bei denen der Verkauf nicht gesichert ist, aber ein Preis vermerkt (*vendu ou retiré / non vendu*). Nicht erfasst sind Werke, deren Transaktion unbekannt (*incommu*) ist oder die definitiv zurückgezogen beziehungsweise nicht verkauft wurden (*retiré / non vendu*).

⁴¹² Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich, sämtliche Zuschreibungen des 18. Jahrhunderts zu überprüfen, weshalb die einem Künstler in den Auktionskatalogen zugeschriebenen Werke auch als solche in die Tabelle übernommen worden sind.

Tabelle 2: Angebote und Verkäufe von Gemälden

Stand 2011

Nr.	J.-B.-P. Le Brun Galerie des Peintres (1792/1796) Künstler mit Grafiken	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
1	Asch, Pierre Jean van [Asch, Pieter Jansz. van]	I, 93	23	16	67	28
2	Asselin, Jean [Asselijn, Jan, auch Krabbetje]	II, 34	333	178	301	136
3	Backuysen, Louis [Ludolf]	II, 62	183	108	234	106
4	Balen, Henri [Hendrik] van	I, 38	106	32	189	74
5	Bamboche [Bamboc- cio] oder Pierre de Laar [Laer, Pieter Van]	II, 36	108	57	90	32
6	Béga, Corneille [Cornelis]	I, 79	173	94	118	60
7	Berchem, Nicolas [Nicolaes Pietersz.]	I, 47	615	382	453	217
8	Bérestraete (Beexst- raete) [Beerstraten, Abraham]	III, 9	0	0	7	2
9	Berkeiden [Berck- heyde], Job et Guérard [Gerrit Adriaensz.]	II, 97	35	23	138	62
10	Bloemart, Abraham	I, 41	185	95	98	38
11	Bloemen, Pierre van	III, 3	21	12	86	46
12	Bol, Ferdinand	II, 9	56	23	87	45
13	Both, Jean	I, 43	279	142	210	92
14	Bout, Pierre [Peeter] und Boudewyns, François [Adriaen Frans]	II, 77	160	71	423	178

Nr.	Künstler mit Grafiken	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
15	Brakenburg, Reinier [Richard]	II, 101	63	28	107	42
16	Bramer, Lénard	II, 14	138	51	105	47
17	Brauer [Brouwer], Adrien	I, 72	174	65	229	93
18	Bray, Salomon de	I, 68	14	7	37	25
19	Bréemberg, Bartholomé [Breenbergh, Bartholomeus]	II, 60	520	310	376	166
20	Brekelen-Kamp [Brekelenkam, Qui- ringh Gerritsz. Van]	I, 95	25	10	123	49
21	Breughel, Jean [Brueghel, Jan (The Elder)]	I, 83	612	290	448	188
22	Bril, Paul	I, 9	362	175	246	102
23	Bruges, Roger de [Weyden, Rogier Van Der]	I, 4	0	0	4	1
24	Buys, Jean [Jacobus]	III, 14	4	3	1	0
25	Capelle, Jean van [Cappelle, Jan Van De]	II, 74	12	9	34	17
26	Champaigne, Philippe de	I, 91	143	49	334	134
27	Clomp	II, 69	0	0	5	4
28	Coques, Gonzales	I, 36	75	39	118	54
29	Cramer, Gaspard de	I, 69	47	24	106	32
30	Decker, [Cornelis]	II, 63	61	44	148	58
31	Diépenbeek, Abraham van [Diepenbeeck, Abra- ham Jansz. Van]	I, 19	134	59	110	34
32	Diétrich, Ernest	III, 11	352	228	273	131
33	Douw, Gérard [Dow/Dou, Gerrit]	II, 6	144	98	156	78

Nr.	J.-B.-P. Le Brun Galerie des Peintres (1792/1796) Künstler mit Grafiken	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
34	Duc, Jean le [Ducq, Johan Le]	II, 68	53	30	132	55
35	Durer, Albert [Dürer, Albrecht]	I, 6	92	40	117	45
36	Dyck, Antoine [Antho- nie] van	I, 16	553	278	437	133
37	Dyck, Philippe van [Dyk, Philip Van]	III, 4	8	7	11	5
38	Eeckout, Gerbrand van den	II, 10	55	32	90	39
39	Elsheimer, Adam	I, 67	100	55	107	37
40	Euren, Ov d' [Deuren, Olivier van]	II, 30	0	0	4	1
41	Everdingen, Aldert [Allart] van	II, 61	105	61	76	36
42	Eyck, Jean van	I, 1	8	0	34	12
43	Ferg, François Paul [Ferg, Franz De Paula]	III, 7	36	25	78	31
44	Flameel [Flemal], Bertholet	II, 39	6	2	28	11
45	Flinck, Govert	II, 8	22	9	58	33
46	Fyt, Jean	II, 64	39	20	55	25
47	Geel, [Joost]van	II, 48	1	1	6	3
48	Gelder, Arnoud [Arent] de	II, 13	31	18	29	13
49	Glauber, Jean [Johannes]	I, 54	74	38	101	47
50	Goyen, Jean van [Jan Josephsz. Van]	I, 86	430	215	390	184
51	Guerards [Gerards]	I, 96	11	2	8	0
52	Hagen, Jean van [Hagen, Joris van der]	II, 79	18	12	56	24
53	Hakkert, Jean [Hacka- ert, Jan]	II, 80	32	21	62	31
54	Hals, François [Frans]	I, 71	77	48	83	32

Nr.	J.-B.-P. Le Brun Galerie des Peintres (1792/1796) Künstler mit Grafiken	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
55	Haye, [La Haye, Reinier de]	II, 88	6	3	19	12
56	Heem, Jean David [Jan Davidsz. de]	I, 90	68	35	95	44
57	Helst, Bartholomé vander	II, 38	14	13	90	47
58	Heus, Guillaume de [Heusch, Willem De]	I, 46	90	54	151	65
59	Heyden, Jean vander	II, 81	102	74	150	85
60	Hobéma [Hobbema, Meindert]	I, 58	50	32	108	52
61	Hoet, Guérard [Gerard]	II, 44	90	52	150	60
62	Hoogstraten, Samuel van	II, 11	6	4	4	2
63	Holbéen, Jean [Holbein, Hans]	I, 7	90	26	91	33
64	Hooge, Pierre de [Hooch, Pieter de]	I, 52	21	9	96	48
65	Hondecoeter, Melchior d'	I, 49	42	22	89	37
66	Hugtemburg, Jean van [Huchtenburgh, Jan Van]	II, 78	43	19	122	52
67	Huysmans, Corneille [Huysmans Cornelis]	II, 100	41	17	111	42
68	Huysum, Jean van [Huysum, Jan van]	III, 6	147	99	126	61
69	Jardin, Carle du [Dujardin, Karel]	I, 53	203	135	225	106
70	Jordaens, Jacques [Jacob]	I, 32	405	196	260	92
71	Kalf, Guillaume [Willem]	II, 70	134	61	103	46
72	Kiérings, Alexandre [Keirincx, Alexander]	I, 84	215	74	88	34
73	Koning, Salomon de	II, 16	0	0	9	6

Nr.	Künstler mit Grafiken J.-B.-P. Le Brun Galerie des Peintres (1792/1796)	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
74	Koning, Jean de [Koninck]	II, 17	9	2	12	5
75	Kuyp, Albert [Cuyp, Aelbert]	I, 94	151	91	314	138
76	Lairesse, Gérard de	II, 41	286	170	276	131
77	Liévens, Jean	II, 15	24	18	18	11
78	Limborch [Limborch, Hendrik Van]	II, 96	9	6	13	6
79	Lingelback, Jean [Lingelbach, Johannes]	II, 63	197	129	348	176
80	Loutherbourg [Philip James de]	III, 13	239	115	116	61
81	Maes [Maas] [nicht identifizierbar]	II, 86	-	-	-	-
82	Maes, Nicolas	II, 12	13	9	87	38
83	Messis [Massys], Quentin	I, 5	11	4	33	14
84	Metzu [Metsu], Gabriel	II, 46	145	89	141	94
85	Meulen, Antoine- François [Adam Frans] vander	II, 76	340	177	223	90
86	Michaud, Théobald	III, 10	143	63	173	80
87	Miel, Jean	I, 37	265	119	264	119
88	Miérís, François van [Mieris, Frans van]	II, 21	86	52	94	58
89	Miérís, Guillaume [Mieris, Willem van]	II, 28	108	64	105	52
90	Milé, Francisque [Millet, Jean François]	II, 99	196	63	404	143
91	Mool, van [Mol, Pieter Van]	I, 20	37	18	82	31
92	Moor, Charles de [Carel de]	II, 25	41	22	74	34
93	Moréelze, Paul [Moreelse, Paulus]	I, 65	14	8	25	10

Nr.	J.-B.-P. Le Brun Galerie des Peintres (1792/1796) Künstler mit Grafiken	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
94	Moucheron, Frédéric de	II, 35	124	83	178	97
95	Murant, Emmanuel	II, 56	14	12	57	24
96	Neefs, Pierre [Neeffs, Peeter]	I, 62	186	93	216	118
97	Neer, Arnould vander [Neer, Aert Van Der]	II, 51	109	50	214	99
98	Neer, Egdon vander	II, 90	71	43	78	40
99	Netscher, Gaspard [Caspar]	II, 84	122	78	159	65
100	Netscher, Constantin	II, 85	18	10	51	25
101	Ochtervelt, [Jacob]	II, 87	11	7	47	22
102	Ostade, Isaac [Isack van]	I, 74	218	125	211	96
103	Ostade, Adrien [Adriaen van]	I, 73	359	260	224	123
104	Ottovenius [Veen, Otto Van]	I, 10	49	10	52	14
105	Poel, vander [Poel, Egbert Lievensz. van der]	II, 73	65	33	174	64
106	Poelemburg, Corneille [Poelenburgh, Cornelis Van]	I, 42	501	294	460	220
107	Porbus, François [Pourbus, Frans (der Jüngere)] ¹	I, 64	20	6	41	19
108	Potter, Paul [Paulus]	II, 66	144	95	117	56
109	Pynaker, Adam	I, 61	155	105	213	98
110	Rembrandt Harmensz. Van Rijn	II, 1	857	455	487	171
111	Rombouts, Théodore [Theodoor]	I, 89	2	1	38	10
112	Romein [Romeyn, Willem]	II, 105	122	71	167	69

Nr.	J.-B.-P. Le Brun Galerie des Peintres (1792/1796) Künstler mit Grafiken	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
113	Roos, Henri [Roos, Johann Heinrich]	II, 75	111	70	42	14
114	Rottenhamer, Jean [Hans]	I, 40	166	79	152	67
115	Rubens, Pierre Paul [Peter Paul]	I, 12	827	447	532	205
116	Ruysch, Rachel	II, 106	25	11	54	28
117	Ruisdaal, Jacques [Ruisdael, Jacob van]	I, 57	391	301	420	220
118	Ruisdaal, Salomon [Ruysdael, Salomon van]	I, 56	90	58	289	122
119	Saenredam, Pierre-Jean [Saenredam, Pieter Jansz.]	I, 70	8	4	7	4
120	Sart, Corneille du [Dusart, Cornelis]	I, 80	161	117	144	61
121	Schalken, Godefroy [Godfried]	II, 24	172	124	174	80
122	Schut, Corneille [Cornelis]	I, 18	62	33	70	22
123	Seghers, Gérard	I, 31	18	6	52	13
124	Slingelandt, Pierre van [Slingeland, Pieter Cornelisz. van]	II, 23	18	14	42	21
125	Sneyders, François [Snyders, Frans]	I, 39	115	56	108	46
126	Stéen, Jan	I, 78	154	107	288	115
127	Steenwyck, Henri ² [Hendrik van (der Jüngere)]	I, 63	57	43	71	44
128	Storck, Abraham	II, 102	54	26	152	61
129	Swanevelt, Herman van	II, 59	283	152	278	92
130	Teniers, David [der Jüngere]	I, 75	1513	735	1414	573

Nr.	J.-B.-P. Le Brun Galerie des Peintres (1792/1796) Künstler mit Grafiken	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
131	Terburg, Gérard [Borch, Gerard Ter]	II, 32	137	96	194	87
132	Tilteorg, Gilles van [Tilborgh, Gillis van]	I, 77	63	26	103	43
133	Tool, van [Tol, Pieter Van]	II, 27	0	0	1	1
134	Troost, Corneille [Cornelis]	III, 5	16	11	8	4
135	Uden, Lucas van	I, 85	297	126	196	89
136	Ulft, Jacques vander [Ulft, Jacob van der]	I, 51	60	51	39	20
137	Valkenburg, Thierry [Valckenburg, Dirk]	I, 60	0	0	18	10
138	Vanloo, Jacques [Loo, Jacob Van]	II, 89	11	10	29	14
139	Velde, Adrien [Adriaan] van de ³	II, 55	452	355	383	227
140	Velde, Guillaume vanden [Velde, Willem van de (der Jüngere)] ⁴	II, 72	203	126	190	75
141	Verkolie [Verkolje], Nicolaas	III, 2	4	2	13	7
142	Victors, J. [Victors, Jacobus]	III, 1	2	1	3	2
143	Vliéger, Simon de	II, 71	68	43	75	28
144	Ulit, Henri van [Vliet, Hendrik Cornelisz. Van]	I, 66	6	1	22	6
145	Voys [Vois], Ary de	II, 29	16	14	37	21
146	Vries, Jean Fredeman de [Vries, Hans Vredeman de]	I, 59	0	0	0	0
147	Waterloo, Antoine [Anthonie]	II, 50	132	75	63	20

Nr.	J.-B.-P. Le Brun Galerie des Peintres (1792/1796) Künstler mit Grafiken	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
148	Weeninx, Jean-Baptiste [Weenix, Jan Baptist]	I, 44	103	73	157	72
149	Weeninx, Jean [Weenix, Jan]	I, 50	3	3	2	2
150	Werf, Pierre vander [Werff, Pieter van der]	II, 93	23	17	40	22
151	Werf, Adrien vander [Werff, Adriaen van der]	II, 91	85	59	96	30
152	Werner, Joseph	II, 83	18	12	6	2
153	Werschuuring, Henri [Verschuring, Hendrik]	I, 45	179	110	112	40
154	Wit, Jacques de [Jacob de]	III, 8	90	60	47	21
155	Witte, Emanuel de	II, 31	10	7	90	48
156	Wouwerman, Pierre [Pieter]	II, 57	89	40	187	88
157	Wouwerman, Philippe [Philips]	II, 53	411	298	374	202
158	Wyck [Wijck], Thomas	II, 45	135	101	203	83
159	Wynants, Jean [Wijnants, Jan]	II, 52	254	162	346	167
160	Zachtleven [Saftleven], Herman	I, 87	74	53	44	20
161	Zorg, Henri Rokes [Sorgh, Hendrik Martensz.]	I, 81	36	17	95	31
	Gestrichene Künstler					
162	Does, Jacques vander [Does, Jacob Van Der]		45	38	32	17
163	Meer, Jean [Jan] van der [III]		13	8	35	18
164	Verkolje, Jean [I] [Jan]	(II, 34)	21	19	16	5

Nr.	J.-B.-P. Le Brun Galerie des Peintres (1792/1796) Künstler mit Grafiken	Galerie des Peintres (Band, Seite)	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1761–1790	Anzahl der angebotenen Werke in Frankreich 1791–1820	Anzahl der verkauften Werke in Frankreich 1791–1820
	Ergänzte Künstler					
165	Bergen, Thierry van [Bergen, Dirck van]	II, 58	53	22	162	61
166	Does, Simon vander	II, 103	10	6	31	22
167	Franck, Sebastian [Vrancx/Francken, Sebastian] (Les Franck) Grafik anstelle von Franck, François [Fran- cken, Frans]	I, 82	109	24	178	67
168	Eyck, Hubert von	I, 1	1	1	12	7
169	Méer, (vander) de Delft [Vermeer, Johannes van Delft]	II, 49	0	0	16	11

Endnoten zu Tabelle 2

- 1 In den Auktionskatalogen wird selten zwischen Frans Pourbus d. Ä. und d. J. unterschieden, sehr häufig wird nur der Nachname Poubus angegeben. Gezählt wurden hier nur die Ergebnisse für Frans Poubus d. J.
- 2 Die Auktionskataloge nennen meist nur den Namen Hendrik van Steenwyck, nur in wenigen Fällen wird zwischen Steenwyck d. Ä. und Steenwyck d. J. unterschieden. Deshalb wurden in der Zählung beide aufgenommen.
- 3 Es wurden auch Werke berücksichtigt, die in Gemeinschaftsarbeit entstanden.
- 4 Auch bei Willem van Velde ist in Auktionskatalogen nicht ersichtlich, ob der Jüngere (*1633), Ältere (*1610) oder ein weiterer Namensverwandter mit gleichen Sujets (*1667) gemeint ist. Es wurden hier auch Werke mitgezählt, die in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern entstanden, da van Velde häufig in Gemeinschaft arbeitete und zahlreiche Werke auf diese Weise entstanden.

Bei der Interpretation der Verkaufszahlen ist eine allgemeine Steigerungsrate der Verkäufe von 140% zwischen dem ersten und zweiten Untersuchungszeitraum zu berücksichtigen. Anhand der Ergebnisse aus der zweiten Tabelle lässt sich ableiten, dass insgesamt die Nachfrage für etablierte Künstler des 18. Jahrhunderts auf dem französischen Markt zahlenmäßig sinkt, trotz der Steigerungsrate von Verkäufen zwischen 1791 und 1820. Die Maler Teniers, Rembrandt, Rubens und Berchem sind seit Roger de Piles bei Sammlern und Kennern beliebt. Nach Jonckheeres Untersuchung gehören ihre Gemälde zu den meistverkauften in den Jahren von 1676 bis 1739. So bleibt ihre Präsenz auf dem Kunstmarkt bis 1790 konstant, wie die dritte Tabelle zu den meist verkauften Gemälden des Zeitraums 1761–1790 belegt. Während sich David Teniers bis 1820 an der Spitze der meistverkauften Gemälde halten kann, müssen Rubens und Rembrandt zugunsten von van de Velde und Poelemburg auf untere Plätze weichen. Von Werken Teniers finden sich zudem zahlreiche Kopien in Auktionskatalogen. Sie werden allerdings nicht in gleicher Weise nachgefragt wie Originale und sind preiswerter. Von bekannten und nachgefragten Künstlern wie Karel Dujardin oder Aelbert Cuyp erscheinen nach 1791 bemerkenswert viele Werke, die in deren Stil, Genre, Geschmack oder Manier angefertigt wurden. Cuyp schafft es zudem, zusammen mit dem Künstlerduo Bout und Boudewyns, wie auch mit Johann Lingelbach und Jean François Millet – allesamt Landschaftsmaler – sowie mit Philippe de Champagne in die Rangliste der 20 meistverkauften Künstler zu kommen, während Adriaen van Ostade, Jakob Jordaens, Adam Frans van der Meulen, Paul Bril sowie Gérard de Lairese auf untere Plätze verwiesen werden (siehe Tabelle 4). Unter den sechzehn erstmals bei Descamps (1753) vorgestellten und bereits in den Jahren 1761 bis 1790 gehandelten Künstlern, weisen elf einen signifikanten Anstieg verkaufter Werke auf, nachdem sie bei Le Brun erwähnt werden. In den Jahren 1791 bis 1820 steigen die Verkaufszahlen dieser Künstler um mehr als das Doppelte.⁴¹³ Künstler, die Le Brun erstmals erwähnt, sind auf dem Markt vor 1791 bis auf wenige Ausnahmen nicht präsent. Erst nach Erscheinen der *Galerie de peintres* werden sie auf dem französischen Kunstmarkt gehandelt. Inwieweit Descamps' umfangreiches Werk Einfluss auf die Sammlertätigkeit und die

⁴¹³ Es sind das Künstlerduo Bout/Boudewyns und die Künstler Brakenburg, Ferg, Flemal, Huysmans, Louterbourg, Netscher, Ruysch, Verkolie sowie van der Werff mit einer durchschnittlichen Steigerungsrate von 248 %. Für Philip van Dyck, Mieris, Dusart, Troost und de Wit sinken die Verkaufszahlen. Von Valckenburg wird vor 1791 gar kein Gemälde auf dem französischen Markt verkauft, nach seiner Nennung in der *Galerie des peintres* werden 18 Werke zwischen 1791 und 1820 verkauft.

Verkaufszahlen in Frankreich hat, kann aus der Tabelle nicht ermittelt werden. Es unterscheidet sich methodisch von der *Galerie des peintres*, da es dem Leser keine Künstlerauswahl bietet, sondern ein Vitenbuch ist. Ergänzend zu Maës' These über die am niederländischen Kunstmarkt orientierte Auswahl Dezalliers müsste für Descamps Publikation eine vergleichende Untersuchung für den französischen Kunstmarkt vorgenommen werden.

Le Brun bedient sich bei seiner Auswahl anderer Kriterien als Dezallier, der sich am etablierten Geschmack und an bestehenden französischen Sammlungen orientierte. Stattdessen erweitert er das bekannte Repertoire der Künstler um neue Namen, was sich auf dem Kunstmarkt tatsächlich durch steigende Verkaufszahlen ihrer Werke niederschlägt. Damit reagiert er nicht nur auf Tendenzen des Marktes, sondern beeinflusst diesen mittels seiner Publikation. Die *Galerie des peintres* repräsentiert weder eine bereits existierende Sammlung noch folgt sie strikt dem etablierten Kanon. Vielmehr schöpft Le Brun aus diesem Kanon, um neben bekannten Meistern neue Künstler vorzustellen. Marktwert oder Nachfrage eines Künstlers ist kein Aufnahmekriterium. Der Erfolg von Le Bruns Publikation und seiner Wirkung resultieren wesentlich aus zwei Faktoren. Das Buch liefert sowohl Kennern als auch Amateuren eine Orientierung auf dem wachsenden internationalen Markt und es bietet Alternativen zu teuren und bekannten Meistern. Damit beeinflusst die *Galerie des peintres* den Geschmack der Käufer und ebnet den Weg für einen neuen Kanon in Frankreich und Großbritannien. Erst einige Jahre nach dem Vertrieb der von Le Brun neu eingeführten Künstler im Kunsthandel und ihrer steigenden Präsenz in Sammlungen erscheinen schließlich kunsthistorische Abhandlungen über sie. Der erste Aufsatz zu Hobbema wird in der Zeitschrift *La Renaissance* 1839 von Henri Hérís verfasst.⁴¹⁴ Die *Galerie des peintres* ist eine imaginäre Galerie, die mit ihrem exemplarischen Charakter Einfluss auf künftige Sammlungen nimmt und die Etablierung neuer Künstler auf dem Kunstmarkt bewirkt. Le Brun löst sich erstmals von bereits existierenden Sammlungen in Frankreich, die den Geschmack adliger Sammler repräsentierten und den Kanon aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts spiegeln. Er publiziert stattdessen ein richtungsweisendes Sammlungskonzept für das 19. Jahrhundert.

414 Hérís 1839.

Tabelle 3: Rangliste der meist verkauften Werke (1761–1790)

Stand 2011

Platz (1761–1790)	Tab.-Nr.	Werke der Künstler
1	130	Teniers, David [der Jüngere]
2	110	Rembrandt Harmensz. Van Rijn
3	115	Rubens, Pierre Paul [Peter Paul]
4	7	Berchem, Nicolas [Nicolaes Pietersz.]
5	139	Velde, Adrien [Adriaan] van de
6	19	Bréemberg, Bartholomé [Breenbergh, Bartholomeus]
7	117	Ruisdaal, Jacques [Ruisdael, Jacob van]
8	157	Wouwerman, Philippe [Philips]
9	106	Poelemburg, Corneille [Poelenburgh, Cornelis Van]
10	21	Breughel, Jean [Brueghel, Jan (The Elder)]
11	36	Dyck, Antoine [Anthonie] van
12	103	Ostade, Adrien [Adriaen van]
13	32	Diétrich, Ernest
14	50	Goyen, Jean van [Jan Josephsz. Van]
15	70	Jordaens, Jacques [Jacob]
16	2	Asselin, Jean [Asselijn, Jan, auch Krabbetje]
17	85	Meulen, Antoine-François [Adam Frans] vander
18	22	Bril, Paul
19	76	Lairesse, Gérard de
20	159	Wynants, Jean [Wijnants, Jan]

Tabelle 4: Rangliste der meist verkauften Werke (1791–1820)**Stand 2011**

Platz (1791–1820)	Tab.-Nr.	Werke der Künstler
1	130	Teniers, David [der Jüngere]
2	139	Velde, Adrien [Adriaan] van de
3	106	Poelemburg, Corneille [Poelenburgh, Cornelis Van]
4	117	Ruisdaal, Jacques [Ruisdael, Jacob van]
5	7	Berchem, Nicolas [Nicolaes Pietersz.]
6	115	Rubens, Pierre Paul [Peter Paul]
7	157	Wouwerman, Philippe [Philips]
8	21	Breughel, Jean [Brueghel, Jan (The Elder)]
9	50	Goyen, Jean van [Jan Josephsz. Van]
10	14	Bout, Pierre [Peeter] und Boudewyns, François [Frans]
11	79	Lingelback, Jean [Lingelbach, Johannes]
12	110	Rembrandt Harmensz. Van Rijn
13	159	Wynants, Jean [Wijnants, Jan]
14	19	Bréemberg, Bartholomé [Breenbergh, Bartholomeus]
15	90	Milé, Francisque [Millet, Jean François]
16	75	Kuyp, Albert [Cuyp, Aelbert]
17	2	Asselin, Jean [Asselijn, Jan, auch Krabbetje]
18	26	Champaigne, Philippe de
19	36	Dyck, Antoine [Anthonie] van
20	32	Diétrich, Ernest

Künstlerviten, Kunstkritik und Kunstmarkt

Die Viten zu den präsentierten Künstlern kompiliert Le Brun aus verschiedenen Vorlagen, wobei eine wichtige Quelle Descamps' *Vie des peintres* darstellt, auf die er im Vorwort verweist. Der Aufbau gleicht den Vorgängerwerken von van Mander bis Descamps – chronologisch wird das Leben der Künstler, Werke und deren Provenienz vorgestellt, doch Le Brun gliedert den Text inhaltlich und optisch. Der Künstlername ist in Kapitalbuchstaben als Überschrift gesetzt, als Zwischenüberschrift der Name des Meisters. Optisch ist der biografische Abschnitt durch eine geringere Schriftgröße gekennzeichnet. Als neues Element im Anschluss an den biografischen Teil erscheint ein Kommentar zur Malerei oder beispielsweise ein aktueller kunsttheoretischer Diskurs über die Entstehung der Ölmalerei bei Hubert und Jan van Eyck. Wie bereits in seinen Auktionskatalogen gibt Le Brun zum Abschluss des Absatzes die Herkunft des Gemäldes und den Marktpreis an, der sich generell auf die besterhaltenen und wichtigsten Werke bezieht. In Tradition von de Piles kündigt er diesen über die Viten hinausgehenden Abschnitt im Vorwort als Reflexions an, die aber nicht wie bei de Piles durch eine Überschrift, sondern lediglich den größeren Schriftgrad kenntlich gemacht ist.⁴¹⁵ Da Schrift räumlich wirkt und dem Leser höhere Schriftgrade näher kommen als kleine, werden Aufmerksamkeit und Fokus deutlich auf den kommentierenden Teil gelegt, nicht auf die Biografie, welche lediglich als Hintergrundinformation dient. Durch die optische Unterscheidung wird deutlich, dass Le Brun die Kommentare zur Malerei wichtiger erachtet als die Lebensbeschreibung.

In der Textlänge variieren Biografie und Beurteilung der Malerei erheblich, je nachdem wie viel Informationen Le Brun zur Verfügung stehen und wie gut ihm das Œuvre aus eigener Anschauung bekannt ist. In einigen Fällen dienen Gegenüberstellungen mit alten Meistern als probates Mittel zur Etablierung unbekannter Künstler auf dem Markt.⁴¹⁶ Le Brun bringt einen solchen Vergleich beispielsweise bei dem Künstlerduo Bout und Boudewyns an.⁴¹⁷ Diese beiden würden kleine Figuren wie Bruegel oder Teniers malen. Die Anzahl der gehandelten Werke von

⁴¹⁵ *Galerie des peintres*, 1792, Bd. I, *Préliminaire*, S. v.

⁴¹⁶ Dieser Strategie bedienen sich auch Auktionskataloge, siehe Whiteley 2005, S. 41.

⁴¹⁷ *Galerie des peintres* (1792), Bd. II, S. 77.

Bout und Boudewyns steigt nach 1791 um 193 %. Jede Künstlerpräsentation endet mit Nennung der Schüler, auf eine kursiv gesetzte Überschrift folgen die Namen in zwei Kolonnen in Kapitalbuchstaben. Bei Autoren wie Descamps befinden sich diese Informationen an unterschiedlichen Stellen im Fließtext. Le Brun hingegen unterteilt all diese Angaben systematisch, gliedert den Text in Absätze und kennzeichnet die inhaltlichen Bereiche mit typografischen Mitteln. Damit erleichtert er Lesern den gezielten Zugriff auf Textinhalte.

Für diese Untersuchung sind Künstler wie Hobbema und Vermeer von besonderem Interesse, da es über sie vorher keine schriftlichen Überlieferungen in Vitenbüchern oder Galeriewerken gibt. Le Brun konnte bezüglich der Biografie also nicht aus anderen Quellen schöpfen. Die Verkaufszahlen belegen aber, wie bereits erläutert, dass die Käufer Le Bruns Empfehlung folgten, obgleich seine Ausführungen zu den unbekannten Meistern auf wenige Zeilen beschränkt sind.

Mittels Biografie, Kommentar, Provenienz und Preis erzeugt Le Brun ein Künstlerimage, welches nicht nur von Fakten, sondern auch von der Beurteilung des Autors abhängt. Die Reproduktionen ermöglichen dem Leser, sich nach eigener Anschauung eine Meinung zu bilden, wobei der Text die Rezeption zwangsläufig beeinflusst. Anhand einer Auswahl von Künstlern soll eine vergleichende Betrachtung der Texte Le Bruns mit vorherigen Autoren stattfinden, die Aufschluss über Art und Weise der Künstlerpräsentation unter Einbezug der Grafiken gibt. Vitenbücher früherer Autoren zeigen bestenfalls eine Büste des Künstlers als Stich. Le Brun differenziert zwischen Vita und Kunstkritik und bildet ein oder mehrere Gemälde des Künstlers ab. Im einzelnen wird untersucht, auf welche Quellen Le Brun zurückgreift, in welcher Tradition diese Texte stehen, wie sie eingesetzt werden und welche Gemälde reproduziert sind. Die historiografischen und theoretischen Schriften folgender Autoren werden für die vergleichende Analyse herangezogen: Giorgio Vasari, Karel van Mander, Roger de Piles, Arnold Houbraken, Dezallier d'Argenville sowie Jean Baptiste Descamps. Ferner soll anhand der exemplarischen Auswahl geprüft werden, inwieweit ein Zusammenhang zwischen der Präsentation und der Reaktion auf dem Kunstmarkt besteht.

Obgleich Le Brun in seiner *Galerie des peintres* den Schwerpunkt auf die Malerei des 17. Jahrhunderts und damit das Goldene Zeitalter der niederländischen Malerei legt, beginnt er die Viten, analog zu Vasari, Carel van Mander und Descamps,

mit den ersten Meistern der nordischen Schule im 15. Jahrhundert. Damit knüpft er an den Fortschritts- und Entwicklungsgedanken an und stellt die niederländische und deutsche Schule ebenso in eine Traditionslinie wie die italienische. Den Auftakt bilden die flämischen Maler Hubert und Jan van Eyck, die entgegen heutigen Erkenntnissen seinerzeit für Brüder gehalten wurden. Le Brun übernimmt weitgehend Descamps' biografischen Teil, unter anderem das inkorrekte Geburtsdatum Jan van Eycks und den Hinweis auf die Schwester Margarete, womit vermutlich die Ehefrau des Künstlers gemeint war.⁴¹⁸ Während Descamps anekdotenhaft die Erfindung der Ölmalerei durch van Eyck erzählt, greift Le Brun eine aktuelle Diskussion zum Thema auf und zitiert eine Publikation von Gotthold Ephraim Lessing aus dem Jahr 1774. Lessing entdeckte in seiner Funktion als Bibliothekar der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel das aus dem 12. Jahrhundert stammende Werk *Schedula diversarum artium* von Theophilus Presbyter, das er unter dem Titel *Vom Alter der Ölmalerei aus dem Theophilus Presbyter* verlegte.⁴¹⁹ In Wien sei man bei der Ausgestaltung der Galerie zudem auf zwei Ölgemälde gestoßen, die vor dem besagten Datum entstanden seien. Aus diesem Anlass habe man auch chemische Untersuchungen präsentiert, die dies belegen. Zuletzt sei am 7. Februar 1782 im *Journal de Paris* ein Artikel von Le Prince erschienen, der, Bezug nehmend auf Lessing, ein weiteres Manuskript aus dem Jahr 1431 benenne, das sich in der Bibliothèque du Roi befände und das besagte Kapitel über die Ölmalerei enthalte. Demnach müsse man den Brüdern van Eyck die Erfindung der Ölmalerei aufgrund anderer erhaltener Werkbeispiele absprechen, die vor ihre Zeit datierten. Nach einer kritischen Auseinandersetzung urteilt Le Brun schließlich zugunsten der Brüder van Eyck, da erst seit ihnen diese Technik in Vollkommenheit angewandt worden sei. Bei eigener Begutachtung älterer Gemälde habe er selbst lediglich eine Ölfirnis gefunden, keine wirkliche Ölmalerei. Damit stellt er die Ergebnisse Lessings in Frage. Zudem kritisiert Le Brun die Farbenhersteller, die mittlerweile Quantität vor Qualität stellten und mahnt, sie sollen mehr an die Perfektion als an den Verdienst denken. Eine Auseinandersetzung über die Erfindung der Ölmalerei finden wir in der bereits zitierten Publikation von Christian Mechel zur Wiener Gemäldesammlung, wo

⁴¹⁸ Descamps und Le Brun geben 1370 als Geburtsdatum an, die heutige Forschung nennt 1390. Auch gibt es keine Zeugnisse über eine Schwester, die Künstlerin war.

⁴¹⁹ Deutsche Übersetzung von H. Hagen mit lateinischem Original in: Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance.

sich die beiden vermeintlichen Ölbilder von Thomas de Mutina und Nicolas de Wurmser befunden haben.⁴²⁰ Im Vorwort weist Mechel auf Lessings Aufsatz sowie chemische Untersuchungen hin, die Le Brun vermutlich den Anstoß gaben, diese Diskussion aufzugreifen. Er konstatiert jedoch, dass diese Bilder vermutlich aus konservatorischen Gründen nur eine Ölschicht als Firnis besäßen, unter der sich eine Malerei aus Eitempera befände, so wie er es bereits bei einem Gemälde von 1340 feststellen konnte. Lediglich einen Satz verwendet Le Brun, um die Ausführung des reproduzierten Gemäldes zu kommentieren. Hier gestaltet sich Descamps Beschreibung der Eyckschen Werke wortreicher, mit einem aus Auktionskatalogen bekannten Vokabular. Der Kupferstich von

Louis Garreau, einem Schüler von Jacques-Philippe Le Bas, gemäß Signatur im Jahr 1791 angefertigt, ist nach einem Gemälde gestochen, das angeblich Jan van Eyck im Jahr 1416 angefertigt hat (Abb. 25). Gemäß Titel ist das Porträt eines zeitgenössischen Künstlers zu sehen, wobei Mode und Darstellungsweise des Porträtierten aus dem niederländischen oder deutschen Raum um 1500 stammen. Darauf deutet die rahmende Renaissancearchitektur hin, die unzeitgemäß für Gemälde van Eycks ist und die Le Brun als „mauvais goût des ornements du temps“ bewertet, ohne die Diskrepanz von Datierung und Stil zu bemerken. Van Eyck bevorzugte für seine Porträts einen einfarbigen Hintergrund und somit undefinierten Raum. Darüber hinaus ähnelt die Kopfbedeckung jenen in Gemälden von Hans Holbein d. J. wie beispielsweise der Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer (1516) oder dem Kaufmann Georg Gisze (1532). Die porträtierten Männer van Eycks tragen hingegen breitkrempige Zylinder, Chaperon, Turban oder keine



25 Louis Garreau, *Le Portrait d'un Peintre du tems*, nach Hubert und Jan van Eyck, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* de Le Brun, 1791, Kupferstich, 228 x 293 mm

⁴²⁰ Mechel 1784, Vorwort S. VI–VII.

Kopfbedeckungen.⁴²¹ Tatsächlich befindet sich die Vorlage für den Stich heute im Kunstmuseum Basel und wird Ambrosius Holbein zugeschrieben.⁴²² Das Gemälde ist nicht in Öl, sondern in Tempera auf Papier auf Lindenholz ausgeführt. Es zeigt den Maler Johannes Herbster, wie die Inschrift auf der Steinbrüstung verrät, die im Stich fehlt. Im oberen linken Feld ist das Entstehungsdatum 1516 eingeschrieben, während der spiegelverkehrte Stich 1416 angibt. Ob Jahreszahl und Zuschreibung bewusst verändert wurden, lässt sich nur vermuten. Offenbar hat Le Brun, ebenso wie andere Kunsthändler und Sammler, nur geringe Kenntnis über die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts besessen, denn vor 1790 wird in Frankreich kein einziges Werk van Eycks verkauft. Von Quentin Massys sind nur vier verkaufte Gemälde registriert. Erst nach 1790 setzt bis 1820 eine verhaltene Nachfrage für altniederländische Malerei ein und es werden zwölf Werke van Eycks und 14 Werke Massys' verkauft, wobei die korrekte Zuschreibungsfrage an dieser Stelle offen bleibt. Im gleichen Zeitraum werden in Großbritannien 22 Werke van Eycks und 49 Massys' verkauft.⁴²³

Der Artikel zu Albrecht Dürer weist im biografischen Abschnitt wiederum zahlreiche Übereinstimmungen zu Descamps Version auf. Auch hier übernimmt Le Brun Formulierungen und wiederholt die Anekdote von Kaiser Maximilian und einem Edelmann, der Dürer als Trittbrett zur Bemalung einer hohen Mauer diene. Die Geschichte, von der bereits van Mander berichtet, dient lediglich der Darstellung von Dürers Status und hohem Ansehen bei dem Herrscher. Im Vergleich zu den seitenlangen Beschreibungen von van Mander, Dezallier und Descamps fällt Le Bruns Beschreibung mit einer Seite insgesamt kurz aus. Van Mander legt den Fokus auf Dürers Werke und deren Aufbewahrungsort.⁴²⁴ Er zitiert Vasari bezüglich der illegalen Kopien von Marcantonio Raimondi und erwähnt auch den Tausch von Porträts zwischen Dürer und Raffael. Insgesamt ist sein Urteil über Dürers Kunst positiv. De Piles korrigiert van Mander, Dürer sei bei Martin Schongauer

421 Beispielsweise das Porträt von Baudouin de Lannoy (Gemäldegalerie Berlin), Jan de Leeuw oder Kardinal Albergati (beide Kunsthistorisches Museum Wien), das Porträt eines Mannes mit blauem Chaperon (Bukarest, Muzeul National de Arta al României) oder das Porträt eines Mannes mit roten Turban (London, National Gallery).

422 Ambrosius Holbein, *Bildnis des Hans Herbster (Herbster)*, 1516, Tempera auf Papier, auf Holz aufgezogen, 39,5 x 26,5, Kunstmuseum, Basel, GKS208

423 Berücksichtigt wird hierbei, dass im betrachteten Zeitraum für Großbritannien rund doppelt so viele (Faktor 2,03) Auktionskataloge in der Datenbank erfasst sind als für Frankreich.

424 Van Mander 1604, S. 113–122.

in die Lehre gegangen, der bereits 1488 verstarb, und nennt Michael Wolgemut als Meister, was spätere Autorengenerationen übernehmen.⁴²⁵ Obwohl de Piles in Dürer ein vielseitiges und universelles Genie sieht – „un Génie plus étendu & plus universel“, kritisiert er dessen Zeichnung, da sie sich zu sehr an der Natur orientiere und zu wenig Schönheit und Anmut besäße.⁴²⁶ Er schließt sich Vasaris Urteil an, dass Dürer einer der größten Maler gewesen wäre, hätte er in Rom studiert. Zudem erwähnt de Piles ebenso wie Dezallier, Dürer habe eine schwierige Frau gehabt und starb aus Kummer im Alter von 57 Jahren.⁴²⁷ Diese und weitere Passagen übernimmt Descamps. Er behauptet zudem, Dürers Reise nach Venedig habe nie stattgefunden, da es keine Belege gäbe, während sämtliche Autoren vor ihm diese Reise erwähnen. Obgleich er Dürer als besten Maler seiner Nation einschätzt, bemängelt er die Trockenheit (*Sécheresse*) seiner Kontur, den wahllosen Ausdruck, die unrealistische Gewanddrapierung und mangelnde Farbabstufung. Den Bildern fehle Luftperspektive und historische Korrektheit (*Costume*), obwohl Dürer Urteils-kraft in seinen Kompositionen beweise.⁴²⁸ Im Folgenden zählt Descamps – van Mander wiederholend – die Werke aus verschiedenen Sammlungen auf und weist auf die Lobpreisung durch Raffael hin.

Le Brun beurteilt die Kunst Dürers aus einer ähnlichen Perspektive wie Dezallier. Dieser lobt Dürers lebendige Vorstellungskraft (*Imagination*), seine Kompositionen (*Compositions*), seine Ausführung und den schönen Pinselstrich – es fehle ihm nur Anmut (*Grâce*) und das Antikenstudium von Figuren, die trotz ihrer Korrektheit und Zeichnung nach der Natur zu sehr dem Geschmack seiner Nation verhaftet blieben. Die historische Angemessenheit (*Costume*) wäre zu Dürers Zeit nicht beachtet worden, womit dieser Kritikpunkt entschuldigt wird. Insgesamt fällt Dezalliers Urteil über Dürers Kunst wohlwollend aus. Dem schließt sich Le Brun an. Um ein vollkommener Maler zu sein, hätte Dürer nur die Antike kennen müssen. Doch seine Zeichnung hätte Wahrheit (*Vérité*) und wenn er nicht die schönen Formen wählte, dann entschuldige Dürer dies mit seiner Genauigkeit. Dennoch

425 De Piles 1715, S. 336–342.

426 A. a. O., S. 340 f., „[...] tout ce qu’il a fait est d’un Goût de dessein tout-à-fait pauvre : il s’est attaché uniquement à la nature selon l’idée qu’il en avoit, & bien loin d’en relever les beautés & d’en rechercher les graces [...]“

427 A. a. O., S. 338 und Dezallier 1745, Bd. II, S. 3–8.

428 Watelet/Lévesque 1792, Bd. 1, Artikel „Costume“, S. 506. „Le costume est l’art de traiter un sujet dans toute la vérité historique : c’est donc, [...], suivant le temps, fait reconnoître le génie, des mœurs, les loix, le goût, les richesses, le caractère & les habitudes du pays où l’on place la scène d’un tableau.“



26 Giovanni Battista Betti, *Himmelfahrt*, nach Albrecht Dürer (zugeschrieben), in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* de Le Brun, 1780, Kupferstich, Radierung, 190 x 257 mm

gäbe die gleichartige Vollendung den Bildern eine Trockenheit, die es verhindere, dass sie nachgefragt würden. Seine Stiche aber offenbarten die wahrhaftige (*véritable*) Manier dieses geschickten Meisters. Le Brun ist der erste, der auf die Qualität der Dürerschen Stiche hinweist. In puncto Antikenrezeption folgt er dem bereits von Vasari und de Piles formulierten Urteil. Allerdings gleicht er hinsichtlich Dürers Zeichnung einen wesentlichen Kritikpunkt seiner Vorgänger aus, indem er auf dessen Genauigkeit verweist. In dieser Hinsicht stimmt er mit dem Urteil Mariettes in der *Description sommaire des Desseins* aus der Sammlung Crozat überein, der ebenfalls lobend über das Universalgenie Dürer berichtet. Raffael habe sogar Grafiken Dürers in seinem Kabinett ausgestellt, seine Zeichnungen hätten aber noch mehr Geist und Leichtigkeit offenbart.⁴²⁹

Giovanni Battista Betti stellte den Kupferstich in Italien nach einem vermeintlichen Gemälde Dürers her, dass aus der Sammlung von Jacques-Laure Le Tonnelier de Breteuil, genannt le Bailli de Breteuil, stammt (Abb. 26). Allerdings ist kein heute bekanntes Gemälde Dürers nach diesem Stich zu identifizieren. Parallelen in der Komposition finden sich dafür zu Dürers Holzschnitt der zweiten kleinen Passion (1509–1511), die *Himmelfahrt Christi* (Abb. 27). Möglicherweise ist das Gemälde von Dürers Stich inspiriert und ihm zugeschrieben worden. Hess verweist exemplarisch auf den Dürer-Schüler Hans von Kulmbach, dessen *Himmelfahrt Christi* aus der unteren Hälfte der Außenseite des rechten Flügels vom Altar der Hl. Maria

⁴²⁹ Mariette, 1741.

kompositorische Ähnlichkeit aufweist.⁴³⁰ Laut Hess waren derlei Werke häufig mit Dürer-Monogrammen versehen.

Nur 45 verkaufte Werke von 1791 bis 1820 belegen ein geringfügig wachsendes Interesse an Dürer auf dem französischen Kunstmarkt. Wie auch für van Eyck und Massys zu beobachten war, ist die Nachfrage auf dem britischen Markt größer, hier werden 109 Werke Dürers verkauft.⁴³¹ Die Bereitschaft britischer Sammler, niederländische und deutsche Kunstwerke zu erwerben, hat verschiedene Gründe. Zum einen liegen die Niederlande geografisch nahe an Großbritannien und sind seit dem 17. Jahrhundert ein wichtiger Umschlagplatz für Waren aller Art. Zudem waren seit dem 16. Jahrhundert deutsche und niederländische Künstler wie Hans Holbein, Anthonis Mor, Anthonis van Dyck und Godfrey Kneller über-

aus erfolgreich als Porträtmaler in Großbritannien beschäftigt und beeinflussten den Kunstgeschmack. Denn nicht nur Historienbilder, sondern auch Porträts waren eine geschätzte und wichtige Gattung. Gemäß Jonathan Richardson sind sie eine spezielle Form der Historie, wie er in seinem Traktat beschreibt:

„Le Portrait est une espèce d'Histoire générale sur la Vie de la Personne qu'elle représente [...] alors le Portrait répond à la fin et aux but de Tableaux historiques, outre qu'il fait plus de plaisir aux Parents et aux Amis qu'aucun autre Pièce de Peinture ne pourrait faire.“⁴³²

In diesem Traktat befindet sich auch eine ausführliche Bildbesprechung zu Anthonis van Dycks Kniestück der Gräfin Douairière d'Exeter, in der Richardson



27 Albrecht Dürer, *Die Himmelfahrt*, 1510, Holzschnitt, 126 x 98 cm, in: *Die kleine Holzschnittpassion*, Rijksmuseum, Amsterdam

⁴³⁰ Ich danke Dr. Daniel Hess für seinen Hinweis. Zum Marienaltar, um 1513, siehe Strieder 1993, S. 258 f.

⁴³¹ Der rechnerisch bereinigte Steigerungsfaktor liegt bei 1,19.

⁴³² Richardson/Richardson, 1728, S. 147.

positiv die Unterschiede zu Raffael und der Antike hervorhebt.⁴³³ Hier gilt die Antike nicht als absoluter Maßstab, wie in der französischen Kunsttheorie seit de Piles, sondern ebenso werden Naturnachahmung und Leidenschaft als wichtige Kriterien für die Wirkung eines Bildes formuliert. Ebenso markant ist Richardsons Wahl der Gattung, nämlich jene des Porträts, nicht des Historienbildes, für das er im Anschluss an die Besprechung exemplarisch eine Benotung hinsichtlich der Qualität von *Composition*, *Coloris*, *Maniement*, *Dessin*, *Invention*, *Expression* sowie *Grâce et Grandeur* vornimmt. Anhaltende politische Differenzen zwischen Großbritannien und Frankreich während des 18. Jahrhunderts sowie konfessionelle Unterschiede können ebenfalls Gründe für die Rezeption von Kunstwerken sein und auch als bewusste Abgrenzung Großbritanniens zum *Goût français* interpretiert werden. Zudem wird das Kunstschaffen nicht von Seiten des Staates unterstützt, wie es in Frankreich der Fall ist. Daher sind Geschmack und Vorlieben an private Auftraggeber gebunden. Selbst die Gründung der Royal Academy of Art im Jahr 1768 wird zwar vom Königshaus bewilligt, aber nicht finanziell getragen, wie in Frankreich – sie muss ihre Existenz durch Ausstellungen sichern.

Die klassizistische Ausrichtung der französischen Akademie ist nicht unerheblich durch die Anschauung von Nicolas Poussin und Giovanni Pietro Bellori beeinflusst worden. In Belloris Beurteilung von Künstlern und deren Werken spielen Selektion und Idealisierung des naturgegebenen Vorbilds eine entscheidende Rolle, wobei diese Kriterien schon bei Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci thematisiert werden. Anhand des Studiums der Natur, klassischer Vorbilder der Antike und Alter Meister könne der Künstler zu einer Idee von Schönheit gelangen, die durchaus mannigfaltig sei, und so ein Ideal realisieren.⁴³⁴ Zur Darstellung von Schönheit gehören auch das menschliche Seelenleben und die Affekte. Belloris Ausführungen zur *Idea* gehen einher mit einem Angriff auf Manieristen und Naturalisten. Diese würden entweder Phantasieprodukte entwerfen oder unvollkommenen Vorbildern nachhängen und seien außerstande, Ideen zu entwickeln und durch gute Auswahl zum Ideal zu gelangen. Diese vorerst auf die Kunst Italiens bezogene Kritik weitet sich auf die Kunst der Niederlande aus. Zwei Künstlerpersönlichkeiten

⁴³³ A. a. O., S. 150–152. „On n’y remarque rien de l’Antique, ni rien qui approche du Goût de Raphaël en fait de Dessin, ce n’est que la Natur bien entendue, bien choisie et bien ménagée [...] Le Guide, ni Raphaël même, n’auraient pu concevoir cette Passion avec plus de Délicatesse, et ne l’auraient pu mieux exprimer qu’elle l’est ici.“

⁴³⁴ Panofsky 1960, S. 135.

stehen hier im Fokus der Betrachtung: Rubens und Rembrandt. Bei Rubens scheiden sich die Geister hinsichtlich seiner Verwendung von Farbe und der Vernachlässigung von Zeichnung, ganz in der Tradition des Diskurses um toskanischen *Disegno* und venezianischen *Colore* stehend. Rembrandt wiederum werden fehlende Antikenkenntnisse und mangelnde Korrektheit der Zeichnung vorgeworfen. Beide Künstler genießen dennoch ein hohes Ansehen nicht nur in den Niederlanden, sondern auch in Frankreich.

Obgleich Rubens' Werk sich nicht in den klassizistischen Kanon einfügt, existieren umfangreiche Aufzeichnungen über sein Leben und Werk seitens französischer Autoren. De Piles berichtet von seiner Kultiviertheit und Gelehrsamkeit, Rubens sei von sanftem Naturell und feurigem Geist.⁴³⁵ In den Lebensbeschreibungen werden ausführlich Rubens Kontakte zu den Fürstenhöfen geschildert, zum Herzog von Mantua, der Königin Maria de Medici, der Infantin Isabelle von Spanien und Karl I. von Großbritannien, die ihn nicht nur wegen seiner Kunst, sondern auch wegen seines diplomatischen Geschicks schätzen. In den Reflexionen lobt ihn de Piles für seine Erfindungsgabe in den Kompositionen und für sein Wissen, vor allem bei allegorischen Themen. „[...] ce Peintre avoit un génie du premier Ordre : & comme il l'avoit cultivé par une érudition profonde dans toute sorte de littérature, ... & par un travail très-assidu, ses inventions sont ingénieuse, [...]“.⁴³⁶

Rubens entspricht de Piles Vorstellung eines vollkommenen Malers.⁴³⁷ Denn es reiche nicht, *Génie* zu besitzen, sondern dieser müsse auch durch Arbeit und Studium angeleitet werden. Zumindest in dem gerne von Klassizisten angeführten Kritikpunkt einer vermeintlich geringen Bildung niederländischer Maler ist Rubens nicht angreifbar. Doch analog zu Dürer oder Rembrandt scheinen auch bei Rubens weder der langjährige Aufenthalt in Rom noch seine Sammlung antiker Stücke den flämischen Charakter vollständig aus seinem Werk verbannt zu haben, denn de Piles weist auf seine schlechte Auswahl („mauvais choix“) hin, welche sich auf die Korrektheit seiner Zeichnung („dessein“) auswirke. Dieser Fehler beruhe aber auch auf der schnellen Arbeitsweise des Künstlers.⁴³⁸ Nach de Piles *Balance des peintres*

435 De Piles, *Abrégé*, 1715, S. 388 „Il étoit d'un naturel doux & bien faisant, d'un génie de feu, & d'un esprit élevé, qu'il avoit cultivé par beaucoup de connoissances.“

436 A. a. O., S. 390.

437 De Piles, *L'idée du peintre parfait*, 1715, S. 26 f.

438 De Piles, *Abrégé*, 1715, S. 392.

übertrifft Rubens Raffael hinsichtlich Farbe und Komposition, unterliegt ihm aber in Zeichnung und Ausdruck.⁴³⁹

Dezallier füllt die Biografie mit Lobreden über das Talent des Malers und fügt neue Aspekte hinzu, beispielsweise nenne man Rubens zu Recht den Raffael Flanderns – ein bislang unbekannter Vergleich. „Le génie de ce grand peintre étoit élevé, facile & plein de feu, sçavant dans les belles-lettres, dans l’histoire & dans l’allégorie, [...], lui ont acquis avec justice le nom de Raphaël de la Flandre.“⁴⁴⁰ Diese positiven Eigenschaften des gebildeten Künstlers sind aus de Piles’ Viten bekannt. Allerdings ist der Vergleich von Rubens, der sich an der venezianischen Schule (vor allem Veronese) orientiert habe, mit Raffael, der in der Akademie als Vorbild der Zeichnung gilt, bemerkenswert. Dezallier behauptet, Rubens wolle den Fehler verhindern, dass seine Figuren zu sehr der Antike folgen, da sie dann wie Stein und Marmor wirken. Er distanziert sich von der Kritik an Rubens als schlechtem Zeichner, indem er die *Connoisseurs* erwähnt, die überein kämen, Rubens fehle es an „correction & un meilleur goût de dessein“. Damit gibt er zwar das Urteil der Kenner wieder, stellt es aber nicht als eigene Meinung dar. Die Vita endet mit einer Aufzählung der Schüler Rubens’ und einem über fünf Seiten geführten Bericht, in dem seine Werke benannt werden.

In Descamps Biografie wird Otto van Veen, den auch andere Autoren als Rubens Lehrer anführen, zum „Raphaël Flamand“ ernannt.⁴⁴¹ De Piles und Dezallier wiederholend, berichtet Descamps ausführlich von einzelnen Stationen aus Rubens Leben, bereichert mit einer Anekdote über dessen Lateinkenntnisse. Auch an weiteren Stellen fügt er bekannten Geschichten neue Elemente hinzu. Beispielsweise habe Rubens geregelte Arbeitszeiten gehabt und sich nicht dem Müßiggang hingegen. Auch zitiert er Rubens’ Worte an seine Schüler, es sei gefährlich, sich

⁴³⁹ De Piles, *Cours de peinture*, 1708, S. 489 und Tabelle.

⁴⁴⁰ D’Argenville 1745/52, S. 142.

⁴⁴¹ Descamps 1753, S. 298.

der Farben Schwarz oder Weiß zu bedienen. Ebenso komprimiert wie Dezallier fasst Descamps in einem Absatz seine Bewertung zur Malerei zusammen.

„Un génie si élevé & si sçavant dans l'Histoire & les Belles-Lettres étoit aussi digne d'être admiré que capable d'instruire. [...] Rubens a peut-être manqué quelquefois à l'élégance & au choix de la belle nature.“⁴⁴²

Wenn Rubens die Natur zum Vorbild nahm, dann weil sie ihm Schönheiten bot, die ihm die Antike verwehrt, schlussfolgert Descamps. Zudem war Rubens in allen Themen der Malerei geschickt: Historie, Porträt, Landschaft, Früchte, Blumen und Tiere. Auf den letzten dreizehn Seiten listet er noch ausführlicher als Dezallier die Aufbewahrungsorte von Rubens' Gemälden auf und bespricht sämtliche Szenen aus dem Medici-Zyklus.

Le Brun hingegen bestätigt Rubens einen „dessin correct“ und bezeichnet ihn als „plus beau génie“ und „plus habile coloriste“. Er formuliert als rhetorische Frage, ob man ihm nicht zustimme, dass Rubens die Farbe verehrt habe wie die Griechen die Form. Rubens vereine die korrekte Zeichnung mit einer solchen Farbkraft, wie sie bisher niemand erreicht oder gar übertroffen habe. Deshalb sei er der größte Maler, der je gelebt habe. Er unterwarf die Natur dem Kalkül der Kunst. Rubens sei zudem in allen Gattungen, von der Historie bis zur Landschaft, bewandert gewesen. Le Brun verwirft mit seiner Darstellung von Rubens nicht nur die Vormachtstellung der Zeichnung zugunsten der Farbe, sondern übergeht zudem die Gattungshierarchie, indem er den Künstler als Könnler in allen Gattungen präsentiert. Er unterscheidet bei Rubens drei Malweisen („trois manières“), die leicht zu Verwechslungen mit seinen Schülern führen würden. Entschieden widerspricht er der Behauptung, Salaert hätte für Rubens Kompositionen entworfen. Dies habe Rubens nicht benötigt, wohl aber hätte er Schüler nach seinen Entwürfen malen lassen, diesen Arbeiten dann aber selbst leben eingehaucht („animer ces productions“). Seine Bilder seien in allen großen Sammlungen vertreten und stets zu einem sehr hohen Preis gesucht. In seiner Bewunderung für Rubens äußert Le Brun den Satz: „J'admire Raphaël, mais Rubens m'étonne.“⁴⁴³ Obwohl sich Kunstkenner und Literaten des 17. Jahrhunderts zu Raffael als dem großen Künstler bekennen, gehört Le Brun wie auch Jonathan Richardson zu den im Laufe des 18. Jahrhunderts auf-

⁴⁴² A. a. O., S. 312.

⁴⁴³ Le Brun, *Galerie des peintres*, 1792, Bd. I., S. 13.



28 Christian Gottfried Schultze, *Der Centaur Nessus und die Nympe Deianeira*, nach Peter Paul Rubens, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Le Brun*, 1778, Kupferstich, Radierung, 190 x 241 mm

kommanden Raffael-Skeptikern. Dies ist wohl seinem Bestreben geschuldet, die niederländische Schule mit Rubens als unerreichtem Vorbild gegenüber der italienischen Schule mit Raffael zu etablieren. In die Lebensbeschreibung fügt Le Brun einige Anekdoten ein und verweist analog zu de Piles auf die zahlreichen Kontakte Rubens zu europäischen Fürstenhöfen. So erfährt der Leser sowohl von künstlerischen Aufträgen, wie der Ausgestaltung der *Galerie du Luxembourg* unter Maria de Medici, als auch von Rubens Gelehrsamkeit und seinem diplomatischen Geschick, das sich der Herzog von Mantua, seinerzeit Vincenzo I. Gonzaga, und die spanische Infantin Isabella zu nutzen machten.

Der Stich von Christian Gottfried Schultze in der *Galerie des peintres* aus dem Jahr 1778 ist nach einem Gemälde angefertigt, das Le Brun gemäß eigener Angaben nach Peters-

burg in die Sammlung des Grafen Stroganoff verkauft habe. Es zeigt den Kentauren Nessos während der Entführung von Deianeira (Abb. 28). Das Gemälde tritt im Kunsthandel erstmals wieder auf einer Auktion bei Christie's in London am 25. Mai 1811 in Erscheinung. Verkauft wird es von William Young Ottley für 99,15 £. Le Brun wird als vorheriger Besitzer im Katalog genannt.⁴⁴⁴ Der nächste Verkauf findet am 30. Mai 1821 im Auktionshaus Harry Philipps in London statt, Verkäufer ist John Webb. Allerdings bleibt die Transaktion unbekannt und die Spur des Bildes verliert sich.⁴⁴⁵ Heute befindet sich ein Gemälde von Rubens mit diesem Sujet in Potsdam (Abb. 29); weitere Bilder mit dem gleichen Motiv sind überliefert. Auf dem französischen Kunstmarkt werden nicht nur Gemälde, sondern aufgrund der Beliebtheit von Rubens auch zahlreiche Studien, Skizzen und Zeichnungen

⁴⁴⁴ GPI, Los 0074 von Auktionskatalog Br-889 (Lugt Nr. 8005).

⁴⁴⁵ GPI, Los 0107 von Auktionskatalog Br-2136 (Lugt Nr. 10048).

angeboten. Darüber hinaus werden Werke seiner Schule und Kopien von Künstlern wie Terniers d. J., Watteau, Fragonard oder Nattier gehandelt. Subtrahiert man die zugeschriebenen und kopierten Arbeiten aus den Auktionskatalogen, bleiben dennoch 827 angebotene und 447 verkaufte Werke von 1761–1790 übrig. Von 1791–1820 sind knapp die Hälfte der 1009 unter Rubens angebotenen Werke lediglich Kopien oder Werke seiner Schule. Als echte Rubens werden immerhin 532 Werke angeboten und 205 verkauft. In gleicher Anzahl werden allerdings auch Werke seiner Schule oder Kopien nach ihm verkauft. Das bedeutet, Sammler schätzten auch die preiswerteren Kopien.

Die oben bereits genannten Kritikpunkte der Klassizisten treffen insbesondere die Malerei Rembrandts. De Piles bemängelt die inkorrekte Zeichnung und den fehlenden Stil der Antike in Rembrandts Werk.⁴⁴⁶ Seine antike Welt bestand vielmehr aus einer Vielzahl alter Rüstungen, Instrumente und Stoffe. Obgleich der Künstler gute Zeichnungen aus Italien besaß, habe er davon nicht profitieren können, da ihm eine entsprechende Ausbildung und Lebensweise fehlten. Vielmehr war es selbst gesetztes Ziel des Künstlers, die Natur zu imitieren, ohne sie zu verbessern. Dennoch besäßen seine Porträts eine erstaunliche Kraft, Sanftheit und Wahrheit. Zur Charakterisierung seiner Malweise verwendet de Piles die Begriffe ausdrucksstark und spirituell („expressive et spirituelle“). Rembrandt habe sich auf eine täuschend echte Wiedergabe der Porträtierten verstanden, wozu der Verfasser eine Anekdote über das Bildnis der Dienerin Rembrandts zu berichten weiß, dessen Werk sich seinerzeit im Kabinett des Autors befand. So erhält das Urteil über Rembrandt bei de Piles zumindest einen wohlwollenden Beiklang. In den Reflexions ist Rembrandt Beispiel für Einfluss von Lebensweise und Erziehung auf die Entwicklung des Menschen. Er besitze große Schaffenskraft,



29 Peter Paul Rubens, *Nessus und Dejanira*, um 1615, Öl auf Leinwand, 255,5 x 224,5 cm, Potsdam, Schloß Sanssouci & Große Bildergalerie

446 De Piles, *Abrégé*, 1715, S. 421–424.

seine Kompositionen seien ausdrucksstark und die Bewegung seines Geistes sehr lebendig. Weil er aber den Geschmack seines Landes mit der Muttermilch eingesaugt und nur eine schwere Natur vor Augen gehabt habe, lernte er zu spät eine vollkommene Wahrheit kennen. Er blieb bei seiner Gewohnheit und verfiel trotz seiner Schaffenskraft immer wieder in den schlechten Geschmack („mauvais goût“). Dies sei auch der Grund, warum Rembrandt wenige Historienbilder gemalt habe, obwohl er unendlich viele Gedanken in Zeichnung festhielt. Seine Konturen seien zwar nicht korrekt, doch die Zeichnungen voller Geist.⁴⁴⁷ De Piles schließt seine Überlegungen, ausgehend von den Porträts, mit einem Vergleich zwischen Tizians und Rembrandts meisterlicher Verwendung der Farbe. Während Tizians Farbauftrag auch bei Nahsicht in Zusammenklang erscheine, entwickle sich dieser bei Rembrandts Bildern erst aus einiger Entfernung.

Bei Dezallier findet man eine Wiederholung oben genannter Kritikpunkte und eine Reihe von wörtlichen Übereinstimmungen mit de Piles, an dem er sich offensichtlich orientiert hat. Dezallier beschreibt beispielsweise Rembrandts Malerei: „Ses tableaux heurtés, raboteux & désagréables à regarder de près, sont d'un suave & d'un relief étonnant, étant vûs à une certaine distance.“⁴⁴⁸ Darüber hinaus verweist er auf den Gewinn, den Rembrandt aus seinen Grafiken zog und diese nach Veränderungen wieder verkaufte. Zudem erwähnt er Kopien von Rembrandts Zeichnungen, die zwar auf den ersten Blick leicht herzustellen seien, denen allerdings das Feuer und der Geist („le feu & l'esprit“) des Meisters fehlten. Er nennt die Sujets und Aufbewahrungsorte einiger Gemälde, zuvorderst der seltenen Historienbilder, sowie einiger Grafiken.

Descamps stellt Rembrandt als geizigen und gewinnsüchtigen Maler dar, der sogar seine Schüler teuer für den Unterricht habe bezahlen lassen und dann deren Kopien verkaufte.⁴⁴⁹ Mehr als die bereits genannten Autoren urteilt und wertet Descamps über das Leben des Künstlers. Im gleichen Tenor wie Dezallier vertritt er die These, seine Radierungen habe er unfertig veräußert, anschließend die Platte

⁴⁴⁷ A. a. O., S. 424–427. „Ce Prince étoit né avec un beau génie & un esprit solide; sa veine étoit fertile, ses pensées fines & singulières, ses compositions expressives, & les mouvemens de son esprit fort vifs [...] Si ses contours ne sont pas corrects, les traits des son dessein sont pleins d'esprits.[...]Il avoit une suprême intelligence du Clair-obscur, & les couleurs locales se prêtent un mutuel secours l'une à l'autre & se font valoir par la comparaison.“

⁴⁴⁸ D'Argenville 1745/52, Bd. 2, S. 25. Auf die Differenz der Nah- und Fernwirkung weist wie gesagt bereits de Piles hin, siehe de Piles, *Abrégé*, 1715, S. 427.

⁴⁴⁹ Descamps 1753–56, S. 89.

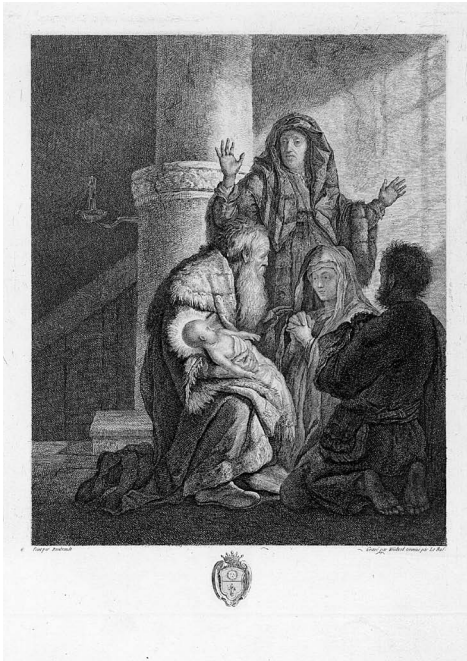
verändert und die Abzüge erneut verkauft.⁴⁵⁰ Descamps stattet die Vita mit allerlei kuriosen Anekdoten aus, die Rembrandt als eigenartigen Sonderling darstellen, der seine Einführung in bessere Gesellschaftskreise durch den Bürgermeister Jan Six zugunsten seiner Freiheit verweigerte. Bereits de Piles bemerkt verwundert Rembrandts Bevorzugung von Menschen niedriger Geburt. Diesen Ausführungen folgt eine Betrachtung des rembrandtschen Werks, dessen Technik und Stil. Die starken Licht- und Schattenkontraste in Rembrandts Bildern erklärt er mit der Lichtsituation im Atelier, das ähnlich einer Camera obscura mit nur einer Öffnung als Lichtquelle für den ansonsten dunklen Raum ausgestattet gewesen sei. Über die erstaunliche Lebendigkeit der Porträts äußert er sich:

„Ses Portraits étoient d'une ressemblance frappante, il faisoit le caractère de chaque physionomie : La nature n'étoit point embellie, mais si vraiment, si simplement & si fidèlement imitée, qu'il sembloit que ses têtes s'animassent & sortissent de la Toile.“⁴⁵¹

In all diesen Punkten stimmt er mit den früheren Schriftstellern überein. Kritik an Rembrandt als Naturalist, der sich weder an Alten Meistern noch der Antike schule, sondern das Selbststudium vorziehe und infolge dessen nur mangelnde Bildung und Kenntnis der korrekten Zeichnung entwickelt habe, hält sich somit vehement in der Kunsthistoriografie. Man unterstellt Rembrandt mangelnde Kenntnisse der Poesie, der Allegorie und der Angemessenheit. Trotz dieser Kritiken bleibt die Faszination seiner Gemälde und Radierungen erhalten, vor allem seine Porträts werden geschätzt, die starken Hell-Dunkel-Kontraste und die Harmonie der Farben. Obwohl oder weil er die Natur nicht verbessert, tritt an diese Stelle die Einfachheit, das Wahrhaftige, welches eine besondere Lebendigkeit erzeugt – in Descamps Worten „sans noblesse, mais plein d'expression“. Hell-Dunkel-Wirkung und Farbe konnte Rembrandt nach dessen Meinung auch in seinen Radierungen spielerisch umsetzen, wobei er scheinbar mit Leichtigkeit und ohne Mühen die Linien ausführte. Diese Leichtigkeit, erinnert sei hier an de Piles, kann nur ein Genie besitzen. Obgleich Descamps Rembrandts Lebenseinstellung und Lebensweise in kein positives Licht setzt, gesteht er ihm künstlerische Fähigkeiten zu. Die

⁴⁵⁰ A. a. O., S. 87.

⁴⁵¹ A. a. O., S. 93.



30 Carl Wilhelm Weisbrod / Jacques Philippe Le Bas, *Darbietung im Tempel*, nach Rembrandt van Rijn, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* de Le Brun, o. D., Radierung, 190 x 240 mm

Vita endet mit einer Liste von Sammlungen, in der man Werke des Künstlers finden kann.

Le Brun beginnt den zweiten Band der *Galerie des peintres* mit Rembrandt. Er stellt ihn als Künstler vor, der sich nicht an seinen Meistern orientierte, sondern eine eigene, unverwechselbare und kühne („hardie“) Manier entwickelte. Le Brun kompiliert Informationen aus vorherigen Viten, so dass sich in der Beschreibung sowohl die Charakterisierung einer kräftigen und feurigen Malweise als auch der Vorwurf, der Künstler habe sich in niederen Gesellschaftskreisen bewegt und sei geizig gewesen, wieder finden. Neuer Art ist der Abschnitt über die Werke im Stil Rembrandts. Der Autor erläutert, dass unter dem Namen Rembrandt Gemälde in ganz Europa veräußert wurden, die gar nicht aus seiner Hand stammten, die man aber auf Kosten der eigentlichen Meister als dessen Werke ausgab. Er empört sich darüber, dass Käufer sich anstatt von Kom-

position und Qualität eher von dem Namen leiten ließen: „ ... il faut s'attacher uniquement au mérite réel de la composition, et acheter en un mot, non pas le nom, mais l'art et le talent.“⁴⁵²

Schließlich zählt Le Brun eine Reihe von Künstlern auf, deren Gemälde fälschlicher Weise als Rembrandts verkauft wurden, obwohl sie lediglich in Stil und Genre (*au style et au genre*) des bekannten Meisters gearbeitet haben; hierzu gehören Arent de Gelder, Heyman Dullaert, Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Nicolas Maes und Willem Drost. Le Brun vertritt die Ansicht, dass deren Werke durchaus den Kabinetten würdig seien und dafür nicht den Namen Rembrandts tragen müssten. Er ist der erste Schriftsteller, der sich kritisch hinsichtlich Zuschreibungsfragen bei Rembrandt-Gemälden äußert und von deren Missbrauch distanziert. Ausgehend

⁴⁵² Le Brun, *Galerie des peintres*, 1792, Bd. 2, S. 2.

von der Qualität eines Werks etabliert er die tatsächlichen Meister neben Rembrandt. Nicht die Reputation des Künstlers wird als Beurteilungskriterium definiert, sondern der künstlerische Wert des Gemäldes. Darin unterscheidet er sich von anderen Kunsthändlern, die aufgrund Nachfrage und höherer Preise Fehlzuschreibungen an bekannte Meister in Kauf nehmen. Es dauert fast 200 Jahre, bis mit dem Rembrandt Research Project eine wissenschaftlich fundierte, systematische Untersuchung von Rembrandts Œuvre stattfindet und Originale, Kopien und Nachahmungen unterschieden werden. Le Brun widerspricht de Piles und den nachfolgenden Schriftstellern, indem er die Zeichnung Rembrandts weder weniger geschickt noch inkorrekt bezeichnet. Stattdessen könne man anhand der Zeichnung die Nachahmer von Rembrandt unterscheiden.⁴⁵³ Insgesamt listet er



31 Rembrandt van Rijn, *Simeon und Hanna im Tempel*, Öl auf Eichenholz, 55,5 x 44 cm, Hamburger Kunsthalle

18 Schüler auf und gibt eine Einschätzung des Marktpreises für Originale. Abgebildet sind die „Darbietung im Tempel“ aus dem Kabinett von Lessay, gestochen von Carl Wilhelm Weisbrod, vollendet von Le Bas (Abb. 30), sowie ein „Philosoph“, den Le Brun nach eigener Aussage an einen gewissen Robert in Rouen verkauft und vorher selbst gestochen habe (Abb. 9).⁴⁵⁴ Gemäß Getty Provenance Index ging das Los des kleinen Gemäldes auf Kupferplatte, das in Originalgröße reproduziert ist, am 13. April 1791 für 610 Livres tatsächlich an Robert de Saint-Victor in Rouen. Es wird am 26. November 1822 von Robert verkauft, allerdings stimmen Maßangabe

⁴⁵³ Auch Crozat, Mariette und andere Kenner schätzten die Zeichnungen als wichtiges Hilfsmittel bei Fragen der Zuschreibung und Echtheitsanalyse. Deshalb waren sie bei Sammlern begehrt und wurden in der *Recueil Crozat* neben den Gemälden ebenfalls in Stichen reproduziert.

⁴⁵⁴ Carl Wilhelm Weisbrod lernte erst in Stuttgart und Westfalen, dann in Paris bei J. G. Wille und fertigte Radierungen zu Basans *Recueil d'estampes* [...] *Duc de Choiseul*, Paris 1774 sowie das *Cabinet Poullain*, Paris 1781. Weisbrod bearbeitet von 1775 bis 1779 einige Platten in der Radiertechnik für die *Galerie des peintres*, die dann von Le Bas mit dem Stichel vollendet werden, beispielsweise nach Gemälden von Jan Wijnants, Paul Potter und Paul Bril. Einige Werke werden von Weisbrod komplett als Radierung ausgeführt, so von Anthonie Waterloo und Willem Kalf. Le Bas vollendet auch Platten anderer Radierer in Kupferstich und führt beispielsweise vier Kupferstiche nach Gemälden von David Teniers.

und Technik nicht überein, obwohl auf die Abbildung in der *Galerie des peintres* verwiesen wird.⁴⁵⁵ Das Bild gelangt in die Sammlung von Franz Xaver Mayer nach Wien und bleibt in Familienbesitz, bis es von Alfred Bader 1959 erworben wird, in dessen Sammlung es sich seitdem befindet.⁴⁵⁶ Das zweite abgebildete Gemälde Rembrandts befindet sich heute mit dem Titel „Simeon und Hanna im Tempel“ in der Hamburger Kunsthalle (Abb. 31).

Neben etablierten Künstlern, die bereits durch Vitenbücher des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt waren und auf dem französischen Markt gehandelt wurden, stellt Le Brun in der *Galerie des peintres* erstmals 21 Künstler namentlich vor, zu denen sich bislang noch kein Vitenschreiber geäußert hat. Obgleich Le Bruns Texte über diese Künstler in der Regel kurz ausfallen und kaum Informationen bieten, räumt er ihnen in seinem Buch einen Platz neben altbekannten und viel gehandelten Meistern ein. Ihre Namen lauten Abraham Beerstraten, Quiringh Gerritsz. Van Brekelencamp, Jacob Buys, Jan van de Cappelle, Clomp, Cornelis Decker, Reinier de la Haye, Meindert Hobbema, Jan de Koning, Hendrik van Limborch, Théobald Michaud, Pieter van Mol, Jacob Ochtervelt, Albert van der Poel, Willem Romeyn, Pieter Jansz. Saenredam, Pieter van Tool, Jacob van Loo, Jan Weeninx, Joseph Werner und Johannes Vermeer. Nicht alle Künstler sind auf dem französischen Kunstmarkt unbekannt, ihre Werke werden bereits verkauft. Für alle lässt sich unter Berücksichtigung der allgemeinen Steigerungsrate öffentlicher Verkäufe nach 1791 ein erhöhter Absatz feststellen. Von Jan van de Cappelle, einem Maler von Seestücken, dessen Gemälde gemäß Le Brun oft unter dem Namen des bekannten Marinemalers Willem van de Velde verkauft werden, sind von 1761–1790 nur neun verkaufte Gemälde in Frankreich registriert und in Großbritannien drei. Von 1791–1820 sind es in Frankreich siebzehn und in Großbritannien bereits 41. Mit seiner Inszenierung von Licht und Atmosphäre und der weichen, Konturen und Formen auflösenden Malweise sind seine Bilder Inspiration für Künstler der Romantik wie William Turner und John Constable (Abb. 32). Le Brun gelingt es, neue Namen auf dem Markt einzuführen. Zwei heute bekannte, aber seinerzeit in Paris

⁴⁵⁵ GPI, Los 0056 von Auktionskatalog F-A2027 (Peinture sur cuivre, Hauteur 5 pouces; largeur, 5) (Lugt-Nr. 4705) und Los 0069 von Auktionskatalog F-1554 (Peinture sur bois, l. 5 pouces, h. 4 pouces)(Lugt-Nr. 10344).

⁴⁵⁶ De Witt 2008, S. 269.



32 Jan van de Cappelle, *Schiffe vor Anker auf der ruhigen See*, ca. 1640 – ca. 1679, Öl auf Holz, 47,5 x 60,5 cm, De Bruijn-van der Leeuw Bequest, Muri, Switzerland, Rijksmuseum, Amsterdam

unbeachtete Künstler sollen als Exempel dienen – Meindert Hobbema und Jan Vermeer van Delft.

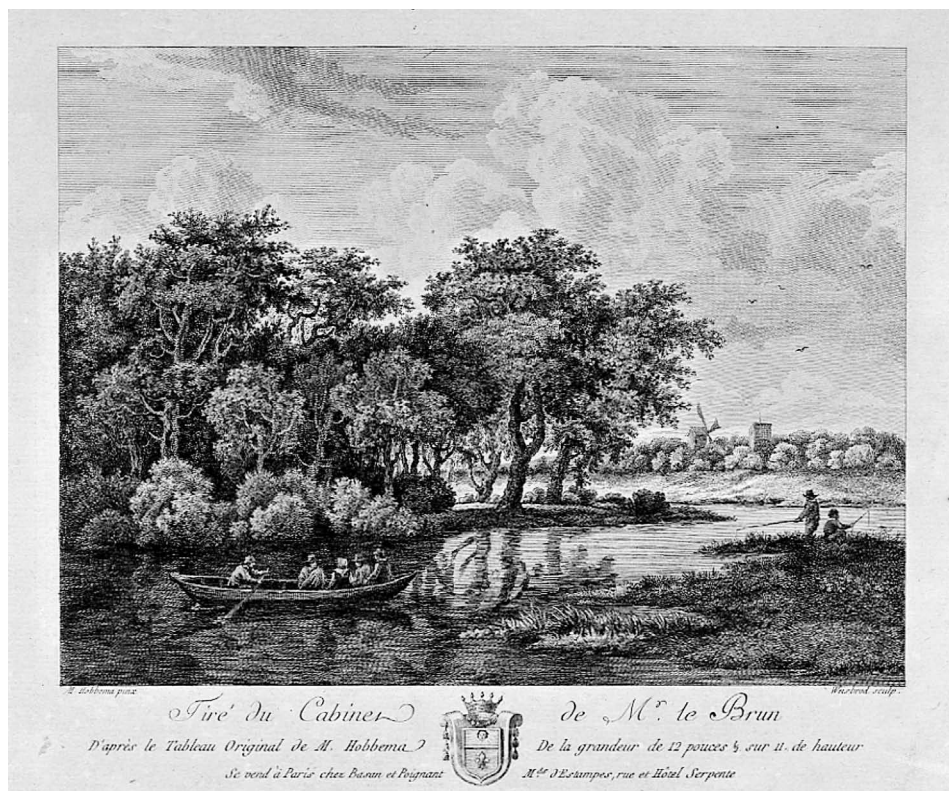
Hobbema wird heute zu den wichtigen holländischen Malern des 17. Jahrhunderts gezählt, ist aber Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich unbekannt. Le Brun präsentiert ihn als Zeitgenossen Ruisdaels, dessen Stil er folge. Ruisdaels Werke sind in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sehr gefragt, weshalb dieser Stilvergleich als Einführung Hobbemas bewusst gewählt ist. Biografische Angaben finden wir in dem kurzen Abschnitt über Hobbema nicht. Heute ist bekannt, dass Hobbema mehrere Jahre als Schüler Jacob van Ruisdaels gearbeitet hat und Ruisdael Trauzeuge bei der Vermählung Hobbemas mit Eeltje Pietrs Vinck gewesen ist. Der Einfluss seines Meisters wird nach 1660 deutlich, als Hobbema seine ersten selbständigen Hauptwerke schafft und sich an den Kompositionen seines Lehrers orientiert. Seine

Farben bezeichnet Le Brun als wahr und harmonisch und weist auf die große Nachfrage in Großbritannien und Holland hin. Von 1781–1788 werden in Großbritannien 8 von 24 angebotenen Gemälden verkauft. Unter den anbietenden Händlern befindet sich Noël Joseph Desenfans, zu dem Le Brun Geschäftsbeziehungen pflegt. Für den niederländischen Markt gibt es vor 1791 nur drei verzeichnete Gemälde in Katalogen aus den Jahren 1735 und 1739 mit unbekannter Transaktion. Erst nach 1791 erhöht sich der Absatz und 87 Arbeiten werden angeboten. Auf dem französischen Markt von 1761 bis 1790 finden wir 50 angebotene und 31 verkaufte Werke. Nach 1791 bis 1820 sind in britischen Auktionskatalogen bereits 406 Werke Hobbemas vermerkt, verkauft werden rund 160. In der gleichen Zeit verzeichnen französische Kataloge 108 angebotene und 52 verkaufte Werke. Dies bedeutet einen Anstieg des Handels mit seinen Werken in Frankreich nach 1791 um rund 200%. Zudem werden in Großbritannien im gleichen Zeitraum etwa dreimal so viele Werke verkauft wie in Frankreich. Die Zahlen belegen, dass Le Brun sich weder am britischen noch am niederländischen Markt orientierte, sondern diese beiden Märkte im Fall Hobbemas dem französischen folgen. Beschreibungen seiner Werke in französischen Auktionskatalogen enthalten nur wenige Informationen über den Künstler und seine Malweise. Paillet liefert in seinem Auktionskatalog Beschreibungen wie: „Un Paysage vigoureux de couleur & grasement peint.“⁴⁵⁷ Der Text ist knapp und die Sprache für Auktionskataloge typisch; zu deren Verständnis müssen wir auf die *Dictionnaires* zurückgreifen. Mit *grasement peint* ist der Farbauftrag des Künstlers gemeint, der auch unter dem Begriff *touche* oder *pinçeau* firmiert. Unter *touche grasse* versteht man laut dem *Dictionnaire portative* von Pernety das Gleiche wie *touche facile* oder *libre*, also einen leichten, freien Farbauftrag.⁴⁵⁸ In britischen Auktionskatalogen gibt es noch weniger Inspiration für Le Brun. Eine über fünf Wörter hinausgehende Beschreibung stammt aus dem Verkaufskatalog für den 31. März 1781 bei Christie's in London: „A woody scene with a cottage and figures, an amazing force of light and shade, and true effect of nature.“⁴⁵⁹ Der Satz ist dem Sujet mit Hinweis auf den Hell-Dunkel-Effekt und die Naturnachahmung gewidmet. Aus

⁴⁵⁷ GPI, Verkauf vom 8. April 1780, Los 0123 von Auktionskatalog F-A1527 (Lugt-Nr. 3116), Verkäufer Leroy de Senneville.

⁴⁵⁸ Pernety 1757, Begriff „*touche*“ S. 537–539.

⁴⁵⁹ GPI, Los 0064 von Auktionskatalog Br-A4000 (Lugt-Nr. 3244). Das Gemälde wurde von William Stanhope, 2nd Earl of Harrington, für 16,5 £ an Matthew White Ridley verkauft.



33 Carl Guillaume Weisbrod, *Landschaft*, nach Meindert Hobbema, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Le Brun*, ca. 1778, Radierung, 202 x 240 mm

Auktionskatalogen kann Le Brun somit für die *Galerie des peintres* keine Informationen oder Beurteilungen gewinnen, was die kürzeren Beiträge für unbekannte Künstler erklärt, über die weder in Viten- noch in Galeriewerken berichtet worden ist.

Der Reproduktionsstich von Weisbrod zeigt ein Gemälde Hobbemas, das sich gemäß Le Brun zum damaligen Zeitpunkt im Kabinett von M. Clos befand (Abb. 33). Das Werk wird bei einer Auktion am 13. April 1778 unter Expertise Le Bruns und dem *Commissaire-priseur* Antoine Claude Chariot für 435 Livres von Jean Antoine Gros verkauft. Es ist anhand der Beschreibung aus dem Auktionskatalog



34 Louis Garreau, *Der Astronom*, nach Jan Vermeer, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Le Brun*, 1784, Kupferstich, 236 x 196 mm

identifizierbar.⁴⁶⁰ Das Bild wird bei Brouhiet und Barry als Replik eines ähnlichen Gemäldes von Hobbema eingestuft, bei dem aber die beiden Angler nicht vorhanden sind.⁴⁶¹ Aufgrund dieser Abweichung ist es möglicherweise eine Variation Hobbemas auf sein signiertes Original.

Im ersten Band wird unter dem Buchstaben „M“ ein Künstler namens Méer (Jean vander) mit einer Grafik angekündigt. Im alphabetischen Gesamtverzeichnis befinden sich schließlich zwei Jean vander Méer, bei einem auch der Verweis auf eine Grafik im ersten Band. In der Liste der im ersten Band mit einer Grafik vertretenen Künstler fehlt der Name allerdings und wir finden auf der angegebenen Seite den Vermerk: „Suite des Élèves et Imitateurs de Berchem que nous n'avons pas fait graver, mais dont nous avons cru devoir

parler.“⁴⁶² Stattdessen erscheint in der Liste der Grafiken des zweiten Bandes der Name Méer, (vander) de Delft, dessen Reproduktion mit Nummer 42 im ersten Supplement geliefert wurde. Le Brun ersetzt also ein Gemälde von J. van der Meer dem Jüngeren zugunsten des zu dieser Zeit in Paris unbekannten Delfter Namensverwandten. Die Beschreibung zu Vermeer fällt ebenso kurz aus wie zu Hobbema. Sie enthält keine biografischen Hinweise, denn auch hier verfügte Le Brun offensichtlich nicht über Quellen. Der Leser erfährt lediglich, dass dieser Künstler eine besondere Beachtung verdiene, ein großer Meister im Stil von Metsu gewesen sei

⁴⁶⁰ GPI, Los 0031 von Auktionskatalog F-A1440 (Lugt-Nr. 2835). Katalogtext: „La vue d'un canal d'Hollande, sur lequel est un bateau chargé de cinq figures. Sur la gauche, sont deux pêcheurs. Une masse d'arbres, dont le derrière est éclairé par le soleil, porte des reflets en demi-teinte dans l'eau. Le lointain est terminé par une plaine, des arbres & un moulin. L'on connoît peu de tableaux aussi agréables.“

⁴⁶¹ Brouhiet/Barry 1938, S. 330 f. und S. 438.

⁴⁶² Le Brun, *Galerie des peintres*, 1792, Bd. 1, S. 55.

und seine Werke die gleichen Preise erzielen. Zudem erreiche er mit Lichteffekten einen illusionistischen Charakter.

Die Grafik nach Vermeers Gemälde wird nicht, wie Edwards meint, zwischen 1792 und 1796 mit dem Supplement der *Galerie des peintres* herausgegeben, sondern gehört zu den Lieferungen vor 1792.⁴⁶³ Im Inhaltsverzeichnis des zweiten Bandes ist vermerkt, dass die Grafik als 42. Blatt der ersten Supplementlieferung erscheint. Diese Supplementlieferung mit insgesamt 50 Drucken wird im Journal de Paris zum 1. Juli 1790 angekündigt.⁴⁶⁴ Der von Louis Garreau angefertigte Stich nach Vermeers Astro-



35 Jan Vermeer, *Der Astronom* (*L'Astronome ou plutôt L'Astrologue*), um 1668, Öl auf Leinwand, 50 x 45 cm, Musée du Louvre, Paris

nom trägt die Jahreszahl 1784 (Abb. 34). Vergleicht man die grafische Reproduktion und das Gemälde, fällt ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal auf. Auf dem Gemälde befindet sich im Hintergrund ein Wandschrank mit Datumsangabe und Signatur: I Meer MDCLXVIII (Abb. 35). Haskell vermutet, fehlende Signaturen könnten generell darauf hinweisen, dass Le Brun ursprünglich geplant habe, Gemälde unter anderem Namen zu verkaufen und die Signatur zu übermalen. Vermeer, dessen Signatur sehr auffällig sei, sollte vielleicht ursprünglich als ein Metsu verkauft werden.⁴⁶⁵ Als Beleg dient ihm Le Bruns Vergleich zwischen Vermeer und Metsu. Dem sind zwei Argumente entgegen zu halten. Das Auslassen von Schrift und Datum scheint der spiegelverkehrten Abbildung des Originals geschuldet zu sein, nicht der unterstellten Betrugsabsicht Le Bruns, denn Signaturen oder römische Zahlen werden dadurch unleserlich. Dieses Schicksal teilen auch andere, spiegelverkehrte Reproduktionen.⁴⁶⁶ Die Grafik eines Gemäldes von Frans van Mieris von 1663 (Abb. 36) im zweiten Band beschneidet ebenfalls

⁴⁶³ Edwards 1982 S. 130 und Edwards 1986, S. 198.

⁴⁶⁴ *Soucription* <sic> im *Supplément au Journal de Paris*, 2 Mars 1790.

⁴⁶⁵ Haskell 1976, S. 21.

⁴⁶⁶ Ausnahme ist beispielsweise die seitenrichtige Reproduktion eines Gemäldes von Gerbrand van den Eeckhout mit Signatur und Jahreszahl, Abraham vertreibt Hagar (1666), *Galerie des peintres*, Bd. II, S. 10, graviert in Amsterdam von Vinkeles.



36 Mathieu Blot, *Junge mit Seifenblase*, nach Frans van Mieris, in: *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands de Le Brun*, ca.1780, Kupferstich, 233 x 177 mm

die untere Kante des Originals um eine steinerne Fensterbrüstung, die Datum und Signatur enthält (Abb. 37). Zudem handelt Le Brun keines der beiden Gemälde auf dem Pariser Markt. Mieris' Gemälde befand sich seinerzeit im Kabinett der Witwe Hoop in Amsterdam. Vermeers *Astronom* war im Kabinett von Jean-Etienne Fiseau, ebenfalls Amsterdam. Laut Edwards wird es 1785 durch Alexandre Paillet dem Grafen von Angiviller zum Kauf angeboten, aber nicht erworben.⁴⁶⁷ Weshalb sollte Le Brun also ein Auslassen der Signatur veranlasst haben? Vielleicht, so Edwards, habe Le Brun selbst Gemälde aus der Sammlung Fiseau in Paris verkaufen wollen und deshalb Louis Garreau, der von 1783 bis 1789 in Amsterdam lebt, mit der Anfertigung eines Stichs beauftragt.⁴⁶⁸ Zumindest stehen sowohl Paillet als auch Le Brun in Geschäftskontakt mit dem Amsterdamer Künstler und Kunsthändler Pierre Fouquet

junior, von dem Paillet im Dezember 1784 zehn Gemälde auf Kredit kauft, darunter den *Astronom*. Pierre Fouquet jr. ist einer von Le Bruns Finanziers für die *Galerie des peintres* und ist als Investor natürlich an der Verbreitung von Grafiken in Paris interessiert, wenn dies seinem Geschäft zuträglich ist. Wenn Paillet sowohl den *Astronom* als auch den *Geograph* von Fouquet jr. erworben hat, könnte Fouquet es auch gewesen sein, der die Anfertigung eines Stichs veranlasst, den schließlich Le Brun als „tiré du cabinet de M. Lebrun à Paris“ herausgibt. Es ist unwahrscheinlich, dass Le Brun ein Auslassen von Vermeers Signatur veranlasst hat. Le Brun erwirbt am 18. Januar 1809 auf einer Auktion unter Expertise Paillets für 600 Francs ein Gemälde

⁴⁶⁷ Edwards 1982, S. 197–199.

⁴⁶⁸ Ebd. Louis Garreau fertigt neben dem Kupferstich nach einem Gemälde Vermeers 1784 auch einen Stich nach einem Gemälde von Jan Weenix (der Stich ist beschriftet mit „L. Garreau sculp. à Amst^{dam} en 1783“). Weitere Stiche, datiert 1787, nach Troost und Huysum sowie undatiert nach van Balen, Clomp, Ferg, Franck, Huchtenburgh, le Duc, Verkolje, Mieris (1788).

Vermeers, das sich heute in der Frick Collection befindet.⁴⁶⁹ Paillet verweist in seinem Auktionskatalog auf das große Lob, das Le Brun dem Künstler in der *Galerie des peintres* zukommen lässt, um das Bild zu bewerben:

„Le Brun dans son Œuvre sur la Vie des Peintres, pag. 49, tome 2, fait le plus grand éloge de ce Peintre; et son mérite étonnant, ainsi qu'on peut le juger par ce beau Tableau, a droit de fixer l'attention des Curieux.“⁴⁷⁰

Beide Händler profitieren vom Handel mit „frischer Ware“. Der Künstlervergleich ist als Mittel zur Etablierung unbekannter Künstler bereits genannt worden, weshalb man Le Brun kaum Täuschungsabsichten unterstellen kann.

Le Brun entfernt aus seinem Galeriewerk also einen auf dem französischen Markt bekannten und gehandelten Landschaftsmaler wie Jan

Vermeer zugunsten des unbekannten Vermeer van Delft. Houbraken, Dezallier und Descamps befanden Erstgenannten der Aufnahme in ihre Kompendien würdig. Ein Eintrag bezüglich Vermeers in einem niederländischen Auktionskatalog stammt aus dem Jahr 1729. Er betrifft die beiden Gemälde des Astronomen und Astrologen: „Twee Astrologisten van de Delfze van der Meer, heerlyk en konstig geschildert.“⁴⁷¹ In Großbritannien erscheint der Astronom erstmals 1820 in einem Auktionskatalog, Verkäufer ist John Gibbons.⁴⁷² Erst ab diesem Zeitpunkt sind Werke Vermeers in britischen Katalogen nachweisbar. Das Beispiel Vermeer zeigt, dass Le Brun sich weder



37 Frans van Mieris, *Ein Junge macht Seifenblasen* (Bellenblazende jongen), 1663, Öl auf Holz, 25.5 cm x 19 cm, Mauritshuis, Den Haag

⁴⁶⁹ GPI, Los 0084 von Auktionskatalog F-173 (6.12.2011). Dame und Magd (Mistress and Maid), 1666–1667, Öl auf Leinwand, 90,2 x 78,7 cm. Heute Frick Collection, New York, USA.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ GPI, Los 0006 von Auktionskatalog N-A105 (Lugt-Nr. 381), Jan Vermeer de Delfze, Verkäufer Govert Looten, Transaktion unbekannt, vom 31. März 1729. Vermeers Astronom befindet sich heute im Louvre in Paris, der Geograph im Städel-Museum Frankfurt.

⁴⁷² GPI, Los 0031 in Auktionskatalog Br-2028, Verkaufsdatum 7. Oktober 1820, Transaktion unbekannt. „Astronomer in his Study -- (20 by 17 1/2 in. upright) The Works of this Artist are not common; in the present Picture, the Figure is admirably drawn, the details in every part are finished with the minutest accuracy, and the masses of light and shade are arranged with the greatest skill and effect.“

vom niederländischen noch vom britischen Markt bei seiner Künstlerauswahl leiten lässt. Vielmehr verlässt er sich auf sein eigenes Expertenurteil über Künstler und Kunstwerke, mit dem er Markt und Rezeption beeinflusst.



IV. Der illustrierte Auktionskatalog

„Ainsi, en achetant de beaux Tableaux, on s'assure une possession agréable & précieuse; & l'on jouit d'un avantage que l'homme policé désire toujours, celui de jouir & d'accroître sa richesse.“⁴⁷⁹

Der 1809 erschienene Band *Recueil de gravures au trait, à l'eau forte, et ombrées, d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillis dans un voyage fait en Espagne, au midi de la France et en Italie, dans les années 1807 et 1808* ist Le Brun's zweites Werk, das Künstlervita, Bildanalyse und Grafik vereint. Doch der *Recueil de gravures*, auch *Recueil Le Brun* bezeichnet, unterscheidet sich von seinem Vorgänger *Galerie des peintres* nicht nur in Format und Qualität, sondern auch hinsichtlich des Verwendungszwecks. Um eine Einordnung und Bewertung in den historischen Kontext vornehmen zu können, wird er im Folgenden mit zeitnahen Publikationen sowie Abhandlungen über Kunst und Ästhetik verglichen. Wenn die *Galerie des peintres* bereits ein Hybrid aus Sammlungsband und Instrument zur Absatzförderung gewesen ist, gilt dies umso mehr für den *Recueil Le Brun*, da die präsentierte Sammlung von Le Brun eigens zum Zweck des Verkaufs zusammengestellt wird. Die beiden handlichen Bücher im Oktav-Format vermögen von Außen kaum einen spektakulären Eindruck zu hinterlassen. Für Stichwerke ist dieses Format unüblich, es gibt nur wenige Vorgänger wie den *Recueil Choiseul* von 1771 mit 128 Stichen nach Gemälden aus dem Kabinett des Herzogs Choiseul, verlegt von François Basan.⁴⁸⁰ Für Auktionskataloge ist das Format jedoch üblich. Sie werden in diese vergleichende Analyse einbezogen, weil sie formal und inhaltlich vorbildhaft für den *Recueil Le Brun* sind.⁴⁸¹

In Titel und Subtitel des *Recueil de gravures* gibt Le Brun mit wenigen Worten grundlegende Informationen zu dem zweibändigen Werk. Es ist ein Sammelband von Druckgrafiken in Konturlinie, hergestellt mittels Radierung und mit

⁴⁷⁹ Le Brun, *Catalogue Poullain*, 1780, S. xv.

⁴⁸⁰ Basan 1771.

⁴⁸¹ Basan 1781.

Schattierungen versehen. Er enthält 179 Bildtafeln, klassifiziert nach Schulen, mit einem kurzen historischen Abriss über den Künstler, den Entstehungskontext und die Provenienz. Nach einem achtseitigen Vorwort beginnen mit der Florentiner Schule die Kapitel über die Gemälde. Le Brun stellt diese Schule und ihre Hauptvertreter in einigen Sätzen vor und präsentiert anschließend die Künstler mit Name, Seitenzahl und Abbildungsnummer des Stichs in tabellarischer Form. Die Vita eines Künstlers beginnt immer auf einer Recto-Seite, während ein oder mehrere Reproduktionsstiche auf den vorhergehenden Verso-Seiten zu sehen sind, wobei pro Blatt nur ein Stich abgebildet ist. Diese Abfolge wird auch bei der *Galerie des peintres* verwendet und ist für Stichwerke typisch. Nach der florentinischen, venezianischen, römischen und lombardischen Schule im ersten Band folgen im zweiten die neapolitanische, genuesische und spanische Schule sowie die flämische, holländische und deutsche als jeweils eigene Kategorie. Den Abschluss bildet die französische Schule. Le Brun orientiert sich bei dieser Sortierung am Alter der Schule, das er mit dem Erscheinen ihres jeweils ersten Meisters gleichsetzt. Am Ende des zweiten Bandes findet der Leser ein alphabetisches Verzeichnis sämtlicher präsentierter Künstler mit Verweis auf Band und Seitenzahl. Der Blick ins Vorwort gibt einen Eindruck zur Entstehung des Buches und der Intention des Kunsthändlers.

„Lorsque j’entrepris le long voyage pendant lequel j’ai formé cette Collection, je n’avais d’abord d’autre intention que l’étude de divers peintres inconnus en France et dans beaucoup d’autre pays. La plupart des historiens, s’étant toujours abandonnés à l’admiration de leurs compatriotes, se sont aussi laissé entraîner à des éloges exagérés, et si parfaitement conformes, qu’en les lisant séparément il semble que le pays de chacun d’eux ait produit les plus grands artistes.“⁴⁸²

Zur Zusammenstellung dieser Sammlung unternimmt Le Brun eine Reise durch Frankreich, Spanien sowie Italien und erwirbt rund 300 Kunstwerke. Sein erklärtes Ziel ist nach eigener Aussage die Entdeckung unbekannter Künstler. Sollte ihm die Zeit bleiben, würde er eine *Voyage Pittoresque de L’Espagne* publizieren. Mit der geplanten Reisebeschreibung Spaniens wollte Le Brun seine Leser gewiss an spanische Kunst heranführen, um dieses Marktsegment auszubauen und zu beliefern. Damit knüpft er an seinen Vorgänger Descamps an, der Mitte des 18. Jahrhunderts den Handel mit holländischen und flämischen Gemälden beginnt und 1759 eine

482 Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. I, S. v.

Reisebeschreibung über Flandern und Brabant publiziert.⁴⁸³ Letztlich hindern ihn politische Umstände und sein Gesundheitszustand an der Realisierung des Projekts. Zudem veröffentlicht Descamps zwischen 1753 und 1763 seine vier Bände mit Viten flämischer, deutscher und holländischer Maler, die Le Brun mit seiner *Galerie des peintres* übertreffen will.⁴⁸⁴

Le Brun kritisiert im Vorwort des *Recueil de gravures* jene Historiker, welche lediglich die Kunst des eigenen Landes preisen. Damit würden sie ihren Herrscher darstellen und von mittelmäßigen Kennern oder leichtgläubigen Amateuren bewundert. Einen derartigen Patriotismus kritisiert bereits Dezallier im Vorwort seines *Abrégé de la vie des peintres*, denn alle Länder hätten exzellente Werke hervorgebracht.⁴⁸⁵ So ist der Leser darauf eingestimmt, dass ihm das vorliegende Werk eine andere Perspektive bietet – eine Kompilation von Gemälden aus verschiedenen Ländern. Die Verkaufspräsentation eines Teils dieser Sammlung findet vom 20. bis 24. März 1810 in Le Bruns Galerie in der rue Gros-Chenet statt. Rund 200 Gemälde werden bereits zu einem früheren Zeitpunkt ausgestellt.⁴⁸⁶ Die zusammengetragenen Kunstwerke, zu denen der zweibändige Katalog mit Abbildungen begleitend erscheint, werden der interessierten Öffentlichkeit zwei Wochen lang kostenfrei präsentiert. Beim Erwerb von Bildern aus Spanien sah sich Le Brun mit einige Hindernisse konfrontiert. Er beklagt dies im Vorwort als Einschränkung des Ruhmes für Künstler und Land – nicht ohne dabei Kritik an der spanischen Regierung zu äußern: „N'est-ce point un malheur pour un artiste, après avoir acquis des talens dignes de l'admiration de l'Europe, de voir ses ouvrages, et avec eux sa gloire concentrés dans le pays souvent le moins éclairé pour les arts?“⁴⁸⁷ Für Le Brun stellt ein freier Handel mit Kunstwerken die Basis für Reichtum und Kennerschaft eines Landes wie Frankreich dar. Aber nicht nur der Ruhm spanischer Künstler in Europa wird durch die Ausfuhrsperr ihrer Kunstwerke verhindert, sondern auch das Geschäft mit ihren Gemälden, das Le Brun offenbar führen möchte. Obwohl

⁴⁸³ Descamps 1769.

⁴⁸⁴ Descamps 1753–1763. Siehe auch S. 117.

⁴⁸⁵ D'Argenville 1745–1752, Bd. I., S. viij. „La patialité de la plûpart des auteurs n'est pas moins condamnable, Vasari n'a vanté que les peintres Toscans, Malvazia, que les Bolonois, Baglioni jaloux le merite du Guide, de l'Albane & de Lanfranc, n'a pas seulement daigné nommer ces grands hommes.“

⁴⁸⁶ Bailey 1984, S. 35–46. Bailey berichtet vom bemerkenswerten Zusammenhang der Schließung des Louvre anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Napoleon mit Marie-Louise und der zeitgleich dargebotenen Ausstellung Le Bruns in seiner Galerie, die eine alternative Attraktion in Paris wurde.

⁴⁸⁷ Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. I, S. vi.

sich der *Recueil de gravures* gemäß seines Titels in die Tradition der Stichwerke stellt, ist er ein Instrument zur Vermarktung der präsentierten Gemälde. Begleitend zur öffentlichen Ausstellung in der rue du Gros-Chenet erscheint eine Erläuterung, die 223 Gemälde verzeichnet und für 10 Sous erhältlich ist.⁴⁸⁸ In gleicher Weise strukturiert wie der *Recueil de gravures* befinden sich in dieser *Explication* unter dem Künstlernamen als Überschrift die nummerierten Werke mit Titel und Maßangabe. Vergleicht man beide Publikationen, fällt auf, dass außer einem Porträt von Velásquez während der öffentlichen Ausstellung in Paris keine Bilder der spanischen Schule gezeigt worden sind. Dabei wird diese Schule im Vorwort des *Recueil de gravures* explizit hervorgehoben und ist mit fünfzehn Reproduktionsstichen vertreten. Le Brun entnimmt diese Bilder jedoch, um sie mit weiteren Hauptwerken seiner Sammlung nach London zu senden.⁴⁸⁹ Der *Recueil de gravures* dokumentiert somit eine Auswahl von Bildern, die in London ausgestellt und verkauft werden und dem Pariser Publikum vorenthalten bleiben.

An dieser Stelle sind Begriffe und Unterschiede zu klären. Nach Heinrich Heinekens grundlegender Klassifizierung der Grafiksammlungen in seiner *Idée générale* von 1771 sind *Recueils* Stichwerke mit Gemälden aus verschiedenen Sammlungen.⁴⁹⁰ In der Tat stammen die bei Le Brun vorgestellten Gemälde aus verschiedenen Sammlungen, gemäß dieser Definition ist der Titel korrekt. Aber gehören die beiden Bände gemäß Aufbau, Inhalt und Zweck nicht vielmehr zur Kategorie der Auktionskataloge, der *Catalogue du vente*? Oder entsprechen sie tatsächlich den *Recueils*, wie es der Titel nahe legt? Zunächst gibt Le Brun selbst eine Antwort. Auf der Verso-Seite des Titelblatts heißt es: „Ce Recueil pourra servir de catalogue à ceux qui viendront voir cette collection, qui sera gratuitement exposée au public, pour son étude et sa jouissance, dans la maison de M. Lebrun, et dont l’ouverture sera annoncée par les journaux.“⁴⁹¹ Der Nutzen dieses Stichwerks liegt also in seiner Funktion als Katalog zur Ausstellung, der von Besuchern im Sinne eines *Vademecum* verwendet wird. Doch der *Recueil* ist nicht nur ein Katalog zur Ausstellung,

488 Le Brun, *Explication abrégée*, Paris 1809.

489 Hierzu siehe auch S. 106.

490 Heineken 1771, S. 9. Heineken trifft die Klassifizierung und Zuordnung ohne Berücksichtigung des Titels der Stichwerke.

491 „Dieses Stichwerk wird jenen als Katalog dienen können, die kommen werden um diese Sammlung zu sehen, die der Öffentlichkeit für Studium und Genuss kostenfrei im Hause des Monsieur Le Brun präsentiert wird und deren Öffnungszeiten in den Zeitungen veröffentlicht werden.“

sondern darüber hinaus ein Stichwerk zur Dokumentation von Le Bruns Sammlung, bevor sie mit dem Verkauf in Paris und London aufgelöst wird. Damit entzieht sich dieser Katalog – wie schon der großformatige Vorgänger *Galerie des peintres* – einer eindeutigen Zurordnung. Vielmehr zeugt auch der *Recueil* von der Unmöglichkeit, überkommene Definitionen bei sich verändernden Strukturen aufrechtzuerhalten, die das 18. Jahrhundert kennzeichnet.⁴⁹² Dies wird auch beim Vergleich der Auktionskataloge im folgenden Kapitel deutlich.

Auktionskataloge im Fokus

Die ersten Dokumentationen privater oder öffentlicher Sammlungen und Inventare sind ohne grafische Reproduktionen ausgeführt. Kunstobjekte sind hier durch mehr oder weniger detaillierte Beschreibungen wiedergegeben. Herstellungszeit und -kosten von Grafiken sind zwei Kriterien für ihr Fehlen, aber auch Anspruch und Charakter einer derartigen Bestandsaufnahme. Galerieführer als Vademecum zum Gang durch Ausstellungsräume können insofern auf Grafiken verzichten, da ihr Text begleitend zum Original gelesen werden soll.⁴⁹³ Mit Entwicklung der Sammlungsbeschreibungen ist die Ausbildung einer Fachsprache verbunden, welche im Frankreich des 17. Jahrhunderts an der Akademie entsteht.⁴⁹⁴ Neben den oben genannten ist eine andere wichtige Kategorie rein deskriptiver sammlungsbezogener Publikationen jene der Auktionskataloge. Diese Kataloge werden in der Regel erstellt, um einen Sammlungsnachlass für eine Auktion zu beschreiben. Für die Abwicklung öffentlicher Verkäufe sind Schätzer – sogenannte *Huissiers Commissaires-priseurs* – zuständig, die sämtliche Verkaufsobjekte protokollieren. Bis um 1740 bestehen derartige Kataloge aus nummerierten Listen zu verkaufender Objekte ohne Klassifizierung. Somit werden Gemälde, Zeichnungen, Pretiosen und ähnliches zwar unterschieden, aber innerhalb einer Kategorie werden Gemälde oder Zeichnungen weder nach Schulen noch Künstlern geordnet. Die Beschreibung für Gemälde ist meist auf ein bis zwei Sätze beschränkt, manchmal genügen den

⁴⁹² Siehe auch S. 131

⁴⁹³ Zu den Galerieführern vgl. Krause 2005, S. 253–266.

⁴⁹⁴ Krause 1999, S. 246–249. Eine erste sachliche Beschreibung sieht sie in Félibiens „Reines de Perses aux pieds d’Alexandre“ von 1663.

Verfassern wenige Worte. Beim Verkauf der Sammlung des Herzogs von Orléans im Juni 1727 lautet die Beschreibung zu einem Gemälde von Bartholomeus Breenbergh beispielsweise: „Un Paysage.“⁴⁹⁵ Im Katalog zum Verkauf der Sammlung Chataigneraye im Mai 1733 heißt es zu einem Gemälde desselben Künstlers immerhin: „Un Tableau d’un pied dix pouces de haut sur deux pieds quatre pouces de large, compris sa bordure dorée, peint sur toile, représentant un paysage, peint par Bartholomée.“⁴⁹⁶

Obleich über das Sujet nicht mehr gesagt wird als im vorherigen Katalog, werden Maße, Technik und Rahmung zu sämtlichen Werken angegeben. Die Experten für die beiden genannten Verkäufe sind namentlich nicht überliefert. Die Schreibweise der Künstlernamen ist nicht einheitlich, im zitierten Katalog von 1733 werden Godfried Schalcken als Scalquen, Adrien Brouwer als Abraham Braor oder Philips Wouwerman als Vauvremens bezeichnet.⁴⁹⁷ Erst der Kunsthändler Edme François Gersaint entwickelt für seine Verkäufe einen „catalogue raisonné“, der sich zwischen zwei Traditionen – der notariellen und der gelehrten – bewegt.⁴⁹⁸ Er ordnet, beschreibt und kommentiert die Verkaufsobjekte in seinen Katalogen, was vorbildhaft auf nachfolgende Publikationen dieser Art wirkt. Zeitgleich mit Gersaint arbeitet Pierre-Jean Mariette als Stecher, Verleger, Sammler und Kunstschriftsteller in Paris. Er gilt bereits zu Lebzeiten als erfahrener Kunstkenner und seine Beschreibungen von Gemälden und Zeichnungen werden richtungsweisend für spätere Publikationen.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden Gemälde in Katalogen für Auktionen geografisch nach Schulen sortiert. Man findet folgende Schulen: 1. Italienische und Spanische Schule, 2. Holländische und Flämische Schule und 3. Französische Schule. Ihnen ist eine chronologische Logik immanent.⁴⁹⁹ Pomian merkt an, dass eine Unterscheidung zwischen holländischer und flämischer Schule bei Gemälden in einem Katalogtitel erstmals 1778 bei Le Brun erscheint.⁵⁰⁰ Die niederländische Schule wird bei Zeichnungen und Grafiken schon früher

⁴⁹⁵ Auktionskatalog F-A7, Los 10.

⁴⁹⁶ Auktionskatalog F-A12 (Lugt 419, 425) , Los 20.

⁴⁹⁷ Auktionskatalog F-A12 (Lugt 419, 425) Los 47, 39 und 36.

⁴⁹⁸ Glorieux 2002, S. 385–398 und Michel 2007, S. 229–233.

⁴⁹⁹ Fredericksen 2006, S. 19–34.

⁵⁰⁰ Pomian 1990, S. 140.

unterschieden, beispielsweise im Auktionskatalog zur Sammlung von Quentin de L'Orangère von Gersaint oder in Remys Katalog für M. Crozat Baron de Thiers.⁵⁰¹ Für Gemälde allerdings wird unter der Schule der Niederlande vorerst keine Trennung in holländische, flämische und deutsche Schule vorgenommen. Erst Le Brun, der sich auf die Schulen des Nordens spezialisiert, führt eine Differenzierung für Gemälde in seinen Auktionskatalogen ein. Zwar weist Le Brun in der Überschrift die unterschiedlichen Schulen der Niederlande aus, dennoch erscheinen sämtliche Künstler der *Écoles flamande, hollandaise, et allemande* lediglich chronologisch sortiert, wohingegen die Künstler der italienischen Schule getrennt nach Regionalschulen aufgeführt werden.⁵⁰² Doch nicht nur Gemälde, auch Grafiken, Skulpturen, Möbelstücke und andere Preziosen werden verkauft, so dass die Kataloge sich hinsichtlich Aufbau und Inhalt den Verkaufsgegenständen anpassen, variieren und unterscheiden. Die nummerierten Verkaufsobjekte werden beschrieben, aber nicht abgebildet, denn sie können vor der Auktion im Original begutachtet werden. Informationen zu Besichtigungszeit, -ort sowie Versteigerungstermin und -reihenfolge befinden sich in der Regel auf den ersten Seiten der Kataloge. Die Ausführlichkeit der Objektbeschreibungen variieren zwischen den Katalogen und oft auch innerhalb eines Werks. Besonders herausragende Stücke sind meist ausführlich beschrieben. Der Katalog dient als erläuternde Ergänzung zu den ausgestellten Objekten und gibt Auskunft über deren Marktwert durch Nennung von Qualität, Größe und Provenienz. Sie sind nicht nur Informations- und Verkaufsmedium, denn mit handschriftlichen Anmerkungen versehen, werden sie bei Sammlern und Händlern gefragte Dokumentationsmittel, die in ganz Europa zirkulieren.⁵⁰³ Sie können Vermerke zu Käufern, erzielte Auktionspreise und zusätzliche Informationen über die Werke enthalten.

Der Kunsthändler Edme François Gersaint gilt gemäß Glorieux als Erfinder des systematischen Auktionskatalogs.⁵⁰⁴ Sein direkter Erbe Pierre Rémy übernimmt diese neue Form für den Verkauf der Sammlung Tallard im Jahr 1756. Pomian und Bähr sehen in den Katalogen von Pierre-Jean Mariette das maßgebende Vorbild, an

⁵⁰¹ Remy, *Catalogue des estampes*, 1772.

⁵⁰² Le Brun, *Catalogue Poullain*, 1780.

⁵⁰³ Michel 2007, S. 239.

⁵⁰⁴ Glorieux 2002, S. 385. „En rédigeant le Catalogue raisonné de coquilles de 1736, en préparation de la vente aux enchères qu'il organisait, Gersaint inventait le catalogue raisonné, le mot et la chose.“ Siehe auch Michel (2007), S. 232 und 235.

dem sich auch Gersaint orientiert hat.⁵⁰⁵ Nach Bähr ist Mariettes *Description sommaire des dessins* erstmals ein Auktionskatalog, der in dieser Gattung eine Sammlungsgeschichte liefert, die Provenienz eines Werks bei Zuschreibungsfragen einbezieht und einzelne Zeichnungen sowohl konkret beschreibt als auch vergleicht.⁵⁰⁶ Um einen besseren Eindruck von Entstehung und inhaltlichem Aufbau der Auktionskataloge zu gewinnen, sollen im Folgenden verschiedene Exemplare zu Sammlungsverkäufen des 18. Jahrhunderts verglichen werden. Zwei davon sind Konkurrenzwerke zu Le Brun, die letzten stammen von ihm, so dass eine Überleitung zum *Recueil de gravures* stattfindet und das Werk bezüglich Nutzen und Funktion bewertet werden kann.

Als Sohn eines Buchhändlers 1694 in Paris geboren, wird Pierre-Jean Mariette zu einem von Zeitgenossen geschätzten Händler, Kenner und Sammler von Zeichnungen und Grafiken.⁵⁰⁷ Basan schreibt in seinem *Abrégé de la vie de M. Mariette*: „Réflexions lumineuses, recherches profondes, style simple et facile, tout annonce dans ses ouvrages la justesse, le savoir ...“⁵⁰⁸ Aufgrund seiner Kennerschaft wirkt Mariette als Ratgeber für Kataloge des Kunstliebhabers Lalive de Jully oder der Kunsthändler Pierre Rémy und Jean Baptiste Glomy. Das Stichwerk *Recueil Crozat*, für das er sämtliche Texte schreibt – die Einführung, die Künstlerviten sowie die stilistische Analyse der reproduzierten Gemälde – zeugt von seiner tiefen Kenntnis. Nach dem Tod Crozats 1740 widmet sich Mariette der Fertigstellung des zweiten Bandes des *Recueil Crozat*, der 1742 erscheint. Seine Kunstschatze vererbt Crozat seinem Neffen Louis François Marquis du Châtel, Joseph Antoine und Louis Antoine, Baron de Thiers. Lediglich die geschnittenen Steine (Gemmen und Kameen), Zeichnungen, Druckplatten und Grafiken sollen per Auktion veräußert und der Erlös an Bedürftige gespendet werden. Hierfür erstellt Mariette zwei Auktionskataloge, wobei der Katalog zu den Zeichnungen und Druckgrafiken hinsichtlich seines Aufbaus und der Werkbeschreibung von Interesse für folgende Untersuchung ist.⁵⁰⁹

Im Vorwort der *Description sommaire des desseins* von 1741 legt Mariette die Provenienz der Zeichnungen dar. Demzufolge habe Crozat ganze Kabinette in sein

⁵⁰⁵ Pomian 1990, S. 139–141 und Bähr 2009, S. 111.

⁵⁰⁶ Bähr 2009, S. 111. Die Bände *Description sommaire des dessins* und *Description sommaire des pierres gravées* erschienen beide 1741.

⁵⁰⁷ Ausst.-Kat. Paris 1967, S. 17 f. Die Ausstellung widmete sich der Sammlung Mariettes.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Mariette, *Description sommaire des desseins*, 1741.

eigenes übernommen, beispielsweise die Zeichnungssammlung von Odesalchi, aber auch Zeichnungen aus der Sammlung von Roger de Piles, von Milord Sommers in London und Vander Schilling in Amsterdam. Von einem Nachfahren Timoteo Vitis in Urbino habe er exzellent erhaltene Zeichnungen Raffaels erworben.⁵¹⁰ Mit Angabe ihrer Provenienz garantiert er zugleich die Echtheit der Werke. Mariette strukturiert den Katalog analog zur Sammlung durch die Zuordnung der Künstler nach Schulen. Die Schule bildet die übergeordnete Kategorie. Innerhalb einer Schule werden die Künstler präsentiert. Der Name dient gleichzeitig als Überschrift zu den durchlaufend nummerierten Werken, wobei unter einer Nummer in der Regel mehrere Zeichnungen zusammengefasst sind. Es werden sowohl Studien und Vorzeichnungen für Gemälde vorgestellt als auch Skizzen und Nachzeichnungen. Chronologisch beginnt Mariette die Auflistung der Zeichnungen mit der Florentiner Schule und der Schule von Siena. Es folgt die römische Schule, unter der die Zeichnungen Raffaels aufgeführt werden, beispielsweise Studien für die Schule von Athen und einem danach gestochenen Druck. Anschließend präsentiert er die Schulen der Lombardei, darunter die Schule von Parma mit Correggio, sowie die Schulen von Bologna, Mailand, Cremona und Brescia. Die Schule von Venedig beginnt er mit Zeichnungen von Mantegna, es folgen Bellini, Giorgione und Tizian. Teilweise fasst Mariette Zeichnungen verschiedener Künstler unter einer Überschrift zusammen. Die Beschreibung zu den Werken ist kurz. Zusätzlich informiert Mariette die Leser nach Auflistung der Zeichnungen noch über Künstler, Werk, Stil und gegebenenfalls Provenienz. Hinsichtlich der Zeichnungen von Correggio äußert sich Mariette:

„L'extrême rareté des Dessesins du Corregge, opposée au grand nombre de Dessesins de ce Maître qui se trouvent dans cette Collection, pourroit faire douter de leur authenticité. L'on ne craint point cependant d'assurer qu'à quelques-uns près, ils sont tous originaux.“⁵¹¹

Zunächst könne man wegen der Seltenheit im Gegensatz zur großen Anzahl an Zeichnungen von Correggio in dieser Sammlung an deren Echtheit zweifeln. Doch man fürchte gar nicht zu versichern, dass – bis auf einige – sie alle echt seien. Die Authentizität der Werke ist somit von Relevanz, auch wenn Mariette keine

⁵¹⁰ Mariette, *Description sommaire des desseins*, 1741, S. viij-ix.

⁵¹¹ A. a. O., S. 35 f.

absolute Sicherheit hinsichtlich Zuschreibungsfragen gewährleisten kann. Dies diskutiert er bei den jeweiligen Zeichnungen. So heißt es bei Nr. 343:

„Douze, idem, dont une Vierge, la premiere pensée pour l'ordonnance générale de la Coupole de Parme, & cinq Desseins que le Vasari attribuoit au Corregge; mais qu n'en étant pas, & étant même dans une maniere très-differente, sont juger que cet Auteur connoissoit très-mal le Corregge; & par conséquent, l'on ne doit pas être surpris s'il en a jugé si peu pertinemment.“⁵¹²

Mariette beurteilt Vasaris Zuschreibung kritisch und liefert eine eigene Einschätzung zu den Zeichnungen. Nicht immer distanziert sich Mariette von Fehlschreibungen, wie Pomian am Beispiel des *Catalogue Coypel* darlegt. Grund dafür ist die Verpflichtung der Händler gegenüber dem Verkäufer und seinen Erben. Deklarieren sie ein vom Sammler als Original geschätztes Werk als Fälschung, Kopie oder Falschzuschreibung, mindern sie dessen Marktwert, somit den Verkaufserlös und zugleich die Reputation des Sammlers. Die Käufer ihrerseits fordern vom Händler Gewissenhaftigkeit und korrekte Angaben zur Echtheit des Werks.⁵¹³ Bezüglich Zuschreibung und Echtheit der Werke lässt sich diese Unsicherheit in sämtlichen Auktionskatalogen verfolgen.

An zweiter Stelle der Betrachtung steht ein Auktionskatalog von Edme François Gersaint. Im gleichen Jahr wie Mariette geboren, wird Gersaint im Februar 1720 in die Zunft der *Marchand mercier* aufgenommen. Ursprünglich auf den internationalen Handel mit feinen Stoffen konzentriert, weiten die Mitglieder dieser Zunft im 18. Jahrhundert ihr Betätigungsfeld auf den Handel mit Möbeln und Kunstobjekten aus und orientieren sich an Luxusgütern.⁵¹⁴ Gersaint gehört der Klasse der *Marchands d'objets d'art* an – auch *Marchands bijoutiers* genannt – die mit Gemälden, Grafiken, Kandelabern, Leuchtern aus vergoldetem Kupfer und Bronze, Kristalllüstern, Figuren aus Marmor, Bronze, Holz oder Porzellan, Uhren, Truhen, Tischen und anderen Waren und Kuriositäten zur Ausschmückung von Wohnungen handeln.⁵¹⁵

Gersaints Katalog erscheint mit Privileg des Königs im Jahr 1744 anlässlich des Verkaufs der Sammlung von Quentin de l'Orangère in Paris bei Jacques Barois. Die

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Pomian 1990, S. 151–153.

⁵¹⁴ Glorieux 2002, S. 136 f.

⁵¹⁵ Ebd. Zu dem Begriff und der Tätigkeit der *Marchand-mercier* siehe auch Sargentson 1996.

Rückseite des Schmutztitels informiert über Verkaufsort, -datum und -reihenfolge. Auf über 400 Seiten präsentiert Gersaint Gemälde, Zeichnungen, Grafiken, Sammlungen der Naturaliengeschichte, illuminierte Bücher, Atlanten und so fort. Unterstützung und inhaltliche Angaben erhält er von Mariette.⁵¹⁶ Dem Vorwort folgt ein Inhaltsverzeichnis mit von Gersaint gebildeten Kategorien inklusive Verweis auf die Seitenzahl, um sämtliche Verkaufsobjekte systematisch vorzustellen und die Suche zu erleichtern.⁵¹⁷ Es schließt sich das Kapitel *Tableaux* an, in welchem Gersaint die Unterschiede der Malschulen erläutert und bewertet. Darauf folgen die Gemälde in einer nummerierten Liste, sehr knapp mit zwei bis drei Zeilen vorgestellt und weder nach Künstlernamen noch Schulen sortiert.⁵¹⁸ Erst die Zeichnungen und Grafiken ordnet Gersaint den Schulen zu, denn in der Sammlung von L'Orangère sind sie bereits in dieser Weise sortiert.⁵¹⁹ Während die Gemälde aus dem Nachlass – wie für Kabinette dieser Zeit üblich – nicht nach Schulen gehängt waren, findet Gersaint die Zeichnungen geordnet und gebunden vor. Das gleiche gilt für die Druckgrafiken, die zum einen nach den Werken ihrer Künstler, wie Jacques Callot oder Etienne de la Bella, sortiert und zum anderen wiederum nach Schulen in Bänden zusammengefasst sind. Deshalb werden im Auktionskatalog die Zeichnungen unter der Überschrift ihrer Bände wie „Premier Volume, portant pour titre: Ecole d'Italie“ und so fort vorgestellt, ebenso die Grafiken mit „Maistres d'Italie. Premier Volume, marque H et intitulé: Maistres d'Italie“. Gersaint weist im Vorwort zu den Gemälden darauf hin, dass es verschiedene Malschulen gibt, aber nimmt selbst keine Zuweisung vor. Für die Zeichnungen und Grafiken gibt er die aus der Sammlung stammende Sortierung und Zuweisung wieder. Wie Pomian in seiner Untersuchung darlegt, übernimmt Gersaint bei Zuschreibungsfragen die Meinung der Kunstkenner.⁵²⁰ Mariette hingegen äußert seine eigene Einschätzung. In seinem Katalog *Description sommaire des Dessins* stellt er neben der Sortierung nach Schulen auch die Künstler in chrono-

516 Gersaint 1744, S. xiiij–xiv: „Nous avons déjà obligation à M. Mariette des instructions & des anecdotes dont il a bien voulu nous faire part dans le Catalogue qu'il a fait pour la Vente des Desseins des feu M. de Crozat.“

517 A. a. O. S. xvij–xviii, *Table des divers genres de curiosités contenues dans ce catalogue*. Von Gersaint gebildete Kategorien sind unter anderem: *Tableaux*, *Desseins*, *Enluminures*, *Estampes*.

518 A. a. O. Beispiel aus dem Kapitel *Tableaux*, S. 12, Nr. 8: „Un jeu d'enfans, original de Watteau, de 2 pieds 2 pouces $\frac{3}{4}$ de large, sur un pied 8 pouces $\frac{1}{2}$ de haut.“ In dieser kurzen Form sind sämtliche Gemälde und im folgenden Kapitel die Zeichnungen aufgelistet.

519 Gersaint 1744, S. 19–26.

520 Pomian 1990, S. 145.

logischer Reihenfolge vor, während Gersaint die Zeichnungen und Grafiken einfach nacheinander unter der Schule auflistet.⁵²¹ Nachfolgende Kataloge adaptieren Mariettes Struktur. Die ersten Seiten des Kapitels widmet Gersaint der Klassifizierung von zwei Sammlertypen:

„On pourroit distinguer les Curieux des beautés de cet Art en deux Classes; je veux dire, les Curieux de Tableaux & les Amateurs de la Peinture. J'appelle Curieux de Tableaux ceux qui ne les aiment que par amusement & par recreation; au lieu que les Amateurs de la Peinture, ne les recherchent que pour y admirer le mérite & les talens de chaque Maître, qui a toujours assez de quoi leur plaire (sans avoir égard aux agrémens du sujet) pourvû que ce Maître soit supérieur dans son genre, tel qu'il puisse être.“⁵²²

Gersaint unterscheidet sein Klientel hinsichtlich Kennerschaft und Geschmack. Ein *Curieux* schätze Gemälde im Gegensatz zum *Amateur* zur Unterhaltung und Erbauung. Der *Amateur* aber sei bestrebt, Talente und Vorzüge eines jeden Meisters unabhängig von den Reizen des Sujets zu studieren und zu bewundern. Die theoretische Unterscheidung der Betrachter ist ein Distinktionsmerkmal aufgrund des Geschmacks. Zum einen kann man die Schönheit des Gemäldes wahrnehmen, das Dargestellte bewundern und sich daran erfreuen. Diese Personen sind vom Gefühl geleitet. Zum anderen kann man mit analytischem Blick vorgehen, Technik und Ausführung studieren und das Gemälde im Œuvre eines Künstler verorten, also vernunftgeleitet beurteilen. Die Differenzierung zwischen Gefühl und Vernunft als zwei Wahrnehmungsmöglichkeiten ist ebenso wie jene zwischen Amateuren und Kennern kennzeichnend für die Epoche und zeugt von dem Versuch, in Zeiten des Umbruchs Konstanten und Regeln zu definieren. Liest man Texte von frühen Auktionskatalogen, liegt der Schwerpunkt auf einer gefühlsgeleiteten Betrachtungsweise. Die Beschreibungen beginnen mit dem Sujet und beurteilen die Vorzüglichkeit des Gemäldes, bevor die Nennung des Künstlers erfolgt. Nicht der Künstlername ist ausschlaggebend für den Wert eines Gemäldes, sondern dessen

⁵²¹ Mariette, *Description sommaire des desseins*, 1741.

⁵²² A. a. O., Kapitel *Tableaux*, S. 2–4.

Qualität besteht unabhängig von der ausführenden Hand. So äußert sich Gersaint im Verlauf des Vorworts:

„Ces sortes de Pieces sont difficiles à attraper; un Curieux délicat en doit faire une différence sensible : il doit les distinguer de la foule des ouvrages ordinaires de ce Maître, en s’attachant plus à la beauté de la chose même, qu’au nom de son Auteur, puisque ce n’est point le nom qui fait le mérite du Tableau, mais le Tableau au contraire qui établit la réputation du Maître.“⁵²³

Die Schönheit des Gemäldes und seine ästhetische Wirkung stehen im Vordergrund. Hinsichtlich der Zuschreibung schließt sich Gersaint der Meinung von Kennern an und verweist darauf.⁵²⁴ Bei geteilten Meinungen unter den Kennern legt er beide dar. Nicht der Name sei es, der die Güte des Gemäldes bestimme, sondern die Güte des Gemäldes stelle das Ansehen des Meisters her. Deshalb listet Gersaint die Gemälde unabhängig von Schule oder Chronologie auf und nennt den Künstlernamen, sofern bekannt, erst nach dem Bildthema. Die Einträge wie lauten:

„34. Un Concert, par A. Watteau, de 2 pieds 10 pouces $\frac{1}{2}$ de large, sur 2 pieds de haut.

35. Une Sainte Famille, peinte par Poussin, de 2 pieds 2 pouces $\frac{1}{2}$ de haute, sur un pied 9 pouces $\frac{1}{2}$ de large.

36. Deux petits pendans, sujets galands, peints sur cuivre par un Maître Hollandois, de 6 pouces 10 lignes de large, sur 5 pouces $\frac{1}{4}$ de haut.“⁵²⁵

Im Anhang des Katalogs befinden sich ein alphabetisches Künstlerverzeichnis mit Angaben zu Vita und Œuvre sowie Verweise auf die jeweiligen Werke im Katalog.⁵²⁶ Die Länge der Viten variiert erheblich von zwei Zeilen bis zwei Seiten. Der Textabschnitt zu Nicolas Berchem ist beispielsweise länger als jener zu Michelangelo. Der Text über Claude Lorrain übertrifft beide, obgleich nur eine Grafik dieses Künstlers zum Verkauf angeboten wird. Es besteht keine Kausalität zwischen Werkanzahl und Textlänge.⁵²⁷ Eine ausführliche Beschreibungen ist kein Garant für

⁵²³ A. a. O., Kapitel *Tableaux*, S. 9.

⁵²⁴ Hierzu Pomian 1990, S. 143–147.

⁵²⁵ Gersaint 1744, S. 14.

⁵²⁶ A. a. O., S. 2–96. Die Seitenzahlen beginnen für diesen Katalogabschnitt wieder bei 1.

⁵²⁷ A. a. O., Nicolas Berghem [Berchem] (Landschaftsmaler, 42 Textzeilen, angeboten sind 2 Gemälde, eine Zeichnung, 4 Grafiken, S. 8–9); Michel Ange Bonarotti (26 Textzeilen, eine Grafik angeboten, S. 11–12); Claude Lorrain (Landschaftsmaler, 51 Textzeilen, eine Grafik angeboten, S. 23–25).

den Verkauf.⁵²⁸ Vielmehr beschreibt Gersaint jene Künstler eingehend, deren Bildern er eine hohe Qualität zuschreibt. So heißt es zu Pierre Mignard: „Mignard étoit gracieux dans ses compositions, noble & élève dans ses attitudes, facile dans son exécution, brillant & vigoureux dans son coloris.“⁵²⁹

Bei detaillierten Beschreibungen geht Gersaint entweder auf die künstlerischen Qualitäten ein, bevor er sich biografischen Informationen widmet, oder er stellt erst die Fähigkeiten des Malers vor und dann dessen Vita. Manchmal vermischt er die Informationen auch, so dass inhaltlich keine festgelegte Struktur existiert. Eines seiner Hauptanliegen ist nach eigenen Worten, etwas Nützliches zu schaffen und die Trockenheit und Langeweile dieser Art von Katalogen zu vermeiden.⁵³⁰ Im letzten Absatz des Vorworts nennt er als Zielgruppe die *Curieux*.⁵³¹ Die Vielzahl der im Katalog angebotenen unterschiedlichen Objekte und die Gemäldebeschreibungen lassen Gersaints Ausrichtung auf die *Curieux* als potentielle Kunden verständlich werden. Die zum Verkauf stehende Universaliensammlung ist keine auf Gemälde spezialisierte Sammlung. Dem Autor ist bewusst, dass Rezipienten den Katalog nicht wie einen Roman lesen, sondern wie ein Arbeitsmittel verwenden.⁵³² Gersaint ermöglicht dem Leser aufgrund des Katalogaufbaus, diverse Kunstobjekte rasch zu finden und bei Bedarf Informationen zum Künstler nachzuschlagen.

Der folgende Katalog von Rémy und Glomy erscheint zum Verkauf von Kunstobjekten aus dem Kabinett des Herzogs von Tallard im Jahr 1756.⁵³³ Mariette erhält den Auftrag, den Katalog zu korrigieren, „ce qu’il a fait en reformant quelques endroits, tant dans les tableaux que dans les desseins et les morceaux de sculpture, et en donnant quelques explications sur les tableaux dont il avait connaissance“.⁵³⁴ Neben

⁵²⁸ Siehe hierzu Glorieux 2000, S. 393.

⁵²⁹ Gersaint 1744, S. 47–49.

⁵³⁰ A. a. O., S. xij „Mes vues n’ont été, en faisant ce Catalogue, que de pouvoir être de quelque utilité, & d’éviter la secheresse & l’ennui qui accompagne ordinairement cette sorte d’ouvrage.“

⁵³¹ A. a. O., S. xv „Comme mon unique but est de satisfaire les Curieux, & de les attirer par tout ce qui peut leur devenir agréable & intéressant, je donnerai la facilité à ceux qui le désireront, de venir examiner les articles de cette Vente [...]“

⁵³² A. a. O., S. xj-xij. „Mais afin que chacun puisse satisfaire sa curiosité, & voir sur le champ si les morceaux des Maîtres qui peuvent l’intéresser, s’y trouvent, sans être obligé de lire tout le Catalogue, j’ai fait à la fin de ce Catalogue une Table Alphabétique des Maîtres qui sont renvoyés à chaque numero où ces Maîtres se trouvent dispersés.“ Vergleiche auch Michel 2007, S. 238–240.

⁵³³ Rémy/Glomy 1756.

⁵³⁴ Ausst.-Kat. Paris 1967, S. 18.

einer Lobpreisung des Sammlers und seiner Verdienste erklären die Autoren im Vorwort, dass sie mit ihren Artikeln die Trockenheit einfacher Beschreibungen vermeiden wollen. In diesem Punkt folgen sie der Zielsetzung Gersaints. Sie möchten aber keinesfalls die Kenner belehren und auch nicht alle Amateure in gleicher Weise anleiten, doch was dem einen wohl überflüssig, könne dem anderen von Nutzen sein.⁵³⁵ Es wird deutlich, dass die Verfasser sich der Heterogenität ihres Leserkreises bewusst sind. Die letzten beiden Seiten bieten Details über Verkauf und Vorbesichtigung der Objekte. Statt mit einer Inhaltsübersicht wie in Gersaints Katalog beginnt das Kapitel der Gemälde mit Einleitungstext. Dort heißt es, die Gemäldesammlung nehme nach denen des Königs und des Herzogs von Orléans den ersten Rang in Frankreich ein, da die von wahren Kennern geschätzten Gemälde von Meistern der italienischen Schule wie Raffael, Correggio, Tizian, Veronese oder Tintoretto vertreten seien. Im Gegensatz zu Gersaints Katalog wird hier eine auf Gemälde spezialisierte Sammlung vorgestellt. Mit ihrer Bewertung der italienischen Schule als Ranghöchste stehen Rémy und Glomy in der akademischen Tradition. Als weitere anerkannte Künstler werden Rubens, van Dyck, Poussin und le Sueur vorgestellt, die ebenfalls im edlen und erhabenen Genre – der Historienmalerei – tätig gewesen seien. Mit dem Verkauf streben die Händler an, bei den Amateuren jenen *Grand Goût* wiederbeleben zu können, der in Frankreich einst geherrscht habe und nun zu verschwinden scheine.⁵³⁶

Im folgenden Absatz erfährt man den Grund für den mangelnden guten Geschmack.⁵³⁷ Fast alle Kabinette, so erläutern die Autoren, seien mit jenen kleinen flämischen und holländischen Gemälden angefüllt, die zwar bewundernswert aufgrund der Feinheit ihrer Ausführung und der Anmut ihrer Farben seien, aber in deren Kompositionen der Geist sich nicht solide beschäftigen könne, da sie nur oberflächliche und momentane Schönheit präsentieren. Nach Meinung der Autoren werde diese Mode aber vergehen und einem verfeinerten Geschmack weichen. Aus

⁵³⁵ Rémy/Glomy 1756, S. viij.

⁵³⁶ A. a. O., Kapitel *Tableaux*, S. 3, „Ne devon – nous pas esperer que la vente, que nous allons faire de ce précieux Cabinet, réveillera l'attention de nos Amateurs, & qu'elle fera renaître en eux ce grand goût qui regnoit il n'y a pas bien long-tems en France, & qui semble, pour ainsi dire, s'y être éclipsé.“

⁵³⁷ A. a. O., S. 3: „Presque tous nos Cabinets ne sont presentement remplis que de ces petits Tableaux Flamands & Hollandois, admirables à la vérité par la finesse de l'exécution & le gracieux du coloris; mais dans la composition desquels l'esprit ne trouve point à s'occuper solidement, ils ne lui présentent que des beautés superficielles & momentanées. Mais ne craignons pas que ce goût de mode jette de plus fortes racines; il passera & sera place à un goût plus sûr et plus épuré.“

ihren Worten vernimmt man eine abwertende Haltung gegenüber der flämischen, holländischen und deutschen Schule und die Bevorzugung der italienischen Schule und der Historienmalerei. Für den Verkauf dieser Sammlung wird eine Kundensegmentierung zwischen den Kennern mit einer Vorliebe für italienische Gemälde und den Sammlern niederländischer und flämischer Tafeln vorgenommen. Die Händler visieren Amateure mit „gutem Geschmack“ an, welche italienische Kunst und Historienbilder der niederländischen Malerei vorziehen.

Zum Kauf angeboten werden auf 65 Seiten Künstler der italienischen Schule, die minuziös aufgeteilt wird in die florentinische Schule (da Vinci, Michelangelo), die Schule von Sienna (Vanni), die römische Schule (Perugino, Raffael), die Schule von Parma (Correggio, Mazzuoli), die Schule von Mailand und Brescia (Salario, Mucian), die Schule von Bologna (Carrachi, Reni), die venezianische Schule (Bellini, Tizian) und schließlich die neapolitanische, genuesische und spanische Schule (Ribera, Castelli, Murillo). Weniger differenziert befinden sich unter der Überschrift „Schule der Niederlande“ Künstler wie Dürer, Anthonis Mor, Rubens, van Dyck und Rembrandt, allesamt anerkannte Meister, die sich schon im Kabinett des Herzogs von Orléans befunden haben.⁵³⁸ Den Abschluss bildet die französische Schule mit Poussin, Bourdon und Rigaud. Innerhalb der verschiedenen Schulen werden die Maler in chronologischer Reihenfolge präsentiert, allerdings ohne Angabe von Geburts- und Todesjahr. Ein anschließender Absatz zu Stil und Technik des Künstlers runden die Vorstellung ab. Auf das Kapitel der Gemälde folgen die Zeichnungen, dann Grafiken, allesamt ebenfalls kategorisiert nach Schulen, unterteilt nach Künstlern mit nummerierten Werken, aber meist ohne stilistische Angaben.⁵³⁹ Der Katalog verzeichnet zudem Skulpturen aus Bronze und Marmor, Möbel, Porzellan und Schmuck. Ein Inhaltsverzeichnis befindet sich am Ende des Katalogs.

Der wichtigste Unterschied zu Gersaints Katalog ist der veränderte Aufbau, der erst den Künstlernamen als Überschrift angibt und darunter die Gemälde listet. So folgen auf den Namen des Künstlers als Zwischenüberschrift ein oder mehrere seiner Gemälde mit laufender Nummerierung und einer kurzen Beschreibung des

⁵³⁸ A. a. O., S. 70–81.

⁵³⁹ A. a. O. Die Zeichnungen werden unterteilt in *Desseins encadrés* (S. 95–127), *Desseins en feuilles* (S. 128–148) und *Collection de Desseins* (S. 149–180). Ausnahme ist beispielsweise ein Vermerk zu Künstlern der Bologneser Schule (S. 111 f.).

Sujets und der Maße.⁵⁴⁰ Anhand des geänderten Aufbaus erkennt man die stärkere Gewichtung der Künstlerpersönlichkeit sowie die neue Rolle des Kunsthändlers. Die Schönheit und Qualität der Werke, die bei Gersaint noch im Vordergrund stehen, werden zugunsten des Künstlernamens zurückgedrängt. Der Händler als Experte nimmt selbst Zuschreibungen vor und verweist nicht mehr auf Kunstkenner. Zwar übt Remy Zurückhaltung, wenn er, wie oben zitiert, die Kenner nicht belehren möchte, aber er äußert eigene Ansichten, während Gersaint lediglich Expertenmeinungen zitiert und keinen Anspruch auf ein eigenes Urteil erhebt.⁵⁴¹ So bewertet Remy eine Zeichnung Raffaels: „Il y a dans le Cabinet du Roi un autre Dessein de cette composition qui est fort beau & qui vient de la vente de feu M. Coppel. Mais certainement celui que nous annonçons est bien original.“⁵⁴²

Glomy wendet sich später gegen seinen einstigen Partner und wirft ihm Inkompetenz bei Zuschreibungen vor. Aufhänger ist Remys Zuschreibung eines Gemäldes an Raffael, bei dem er aber gewusst haben soll, dass es eine Kopie war.⁵⁴³ Remy bleibt trotz der Anklage gut im Geschäft und versucht auch später, zweifelhafte Zuschreibungen zu verifizieren, beispielsweise beim Conti-Verkauf: „Ce tableau est bien réellement de Raphael d’Urbino, nous ne croyons pas qu’on puisse douter.“⁵⁴⁴ Grund für sein Urteil ist die Provenienz des Gemäldes aus der Sammlung von Karl I. von England. Allerdings bleibt die Zuschreibung eine Glaubensfrage, was auch Remy nicht verleugnet, wie Wortwahl und Formulierung im Subjunktiv bezeugen. Die beiden Kataloge von Gersaint sowie Rémy & Glomy unterscheiden sich hinsichtlich ihres Aufbaus voneinander, da letztere nach Schulen und Künstlern sortieren und Angaben zu künstlerischem Stil und Technik den präsentierten Werken direkt beifügen, während Gersaint zwar nach Gemälden, Grafiken und so fort unterscheidet, aber innerhalb dieser Kategorien keine weitere Differenzierung vornimmt und die Objekte nur sehr kurz charakterisiert. Dafür liefert Gersaint

⁵⁴⁰ Nicht zu jedem Künstler ist eine Notiz angefügt, beispielsweise fehlen diese bei Michelangelo (S. 11), Salario (S. 33), Giorgione (S. 51) und Ribera (S. 67). Es gibt keinen Hinweis zur Provenienz der Werke.

⁵⁴¹ Siehe auch Pomian 1990, S. 149.

⁵⁴² Remy/Glomy 1756, S. 152.

⁵⁴³ Pomain 1990, S. 152.

⁵⁴⁴ Remy 1777, S. 3.

im alphabetischen Künstlerverzeichnis sowohl stilistische als auch biografische Hinweise.

Zwei repräsentative Vorläufer haben Einblick in Aufbau und Inhalt französischer Auktionskataloge geliefert. Um eine zeitliche Annäherung an den *Recueil Le Brun* zu gewährleisten, werden nun Kataloge aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgestellt. Einer dieser Kataloge erscheint 1773 anlässlich des Verkaufs der Sammlung von M. de Lempereur, dessen Name auf dem Titel der verwendeten Ausgabe nachträglich von Hand vermerkt ist.⁵⁴⁵ Experte für den Verkauf und verantwortlich für den Katalog ist François-Charles Joullain. Antoine Claude Chariot leitet die Versteigerung in seiner Funktion als *Huissier-commissaire-priseur*. François-Charles Joullain ist Sohn des Kupferstechers, Verlegers und Händlers von Stichen und Gemälden François Joullain.⁵⁴⁶ Wie sein Vater ist François-Charles im Kunsthandel aktiv. Zudem ist er Autor von drei Publikationen, die sich dem Kunsthandel und Auktionswesen widmen und deren wichtigste den Titel *Reflexions sur la peinture et la gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général* trägt.⁵⁴⁷ Dieses Buch beginnt mit der Geschichte von Malerei und Druckgrafik und ihrer Entwicklung in Frankreich. Dem schließen sich allgemeine Überlegungen zur Verkaufspraxis an. Am Ende stellt Joullain neben der Preisentwicklung anhand einer Gemäldeauswahl die wichtigsten der in Paris erschienenen Auktionskataloge der Jahre 1741 bis 1780 und ihre Autoren vor. Dem fügt er noch eine Liste bedeutender Reproduktionsgrafiken sowie Originalgrafiken mit Katalognummern und Verkaufspreisen an. Seine Schriften vermitteln einen Einblick in die Praxis des Kunsthandels seiner Zeit und sind Referenzwerke für Händler und Sammler.

Im Vorwort des Auktionskatalogs wendet sich Joullain an den *Connoisseur* – den Kunstkenner – und verweist auf die qualitätvollen Gemälde aus ehemals bekannten Kabinetten sowie auf Zeichnungen, die größtenteils aus der Sammlung von Pierre Crozat stammen. Im Vorwort heißt es:

„Cette reputation est établie autant sur l'excellence des morceaux que la composent, que sur le gout et les connoissances de l'amateur qui en a fait le choix.

⁵⁴⁵ Joullain 1773, Lugt Nr. 2171.

⁵⁴⁶ Michel 2007, S. 79–82.

⁵⁴⁷ Joullain 1786.

On a cru inutile, par cette raison, de s'étendre beaucoup sur le degré de mérite des différens articles dont on trouve l'énoncé dans ce Catalogue. Ils parleront assez d'eux-mêmes aux yeux des Connoisseurs.“⁵⁴⁸

Die Stücke der Sammlung sprechen in den Augen der Kenner für sich, weshalb sich der Autor im Katalog nicht ausgiebig über ihren Wert äußert. Der Katalog beginnt mit Gemälden der italienischen Schule, die nicht in Regionalschulen unterteilt ist. In der Regel sind die Werke chronologisch nach den Geburtsjahren der Künstler geordnet, einige Künstler werden jedoch vorgezogen. Der Name des Künstlers dient als Überschrift, Lebensdaten sind nicht angegeben. Gemäß des typischen Aufbaus folgt die Schule der Niederlande (Pays-Bas), beginnend mit Rubens und van Dyck, dann die Schule Frankreichs mit Sébastien Bourdon, Charles de la Fosse und Hyacinthe Rigaud. Den Gemälden folgen Zeichnungen in derselben Ordnung nach Schulen. Der Verfasser erachtet biografische Daten des Künstlers mit Hinweisen auf Stil und Technik als überflüssig, da er Wissen und Kennerschaft seiner Zielgruppe voraussetzt. Die Beschreibungen zu den einzelnen Werken sind vom Umfang ähnlich zu Remys Katalog. Das Werk wird je nach geschätztem Wert knapp umrissen oder ausführlich beschrieben. Teilweise findet man Vermerke zur Provenienz, jeder Absatz endet mit der Maßangabe des Originals in kursiver Schrift. Davon ausgehend, dass Leser die Werke zudem im Original betrachten und selbst beurteilen können, sollen die Texte als Erinnerungsnotiz für den Käufer dienen. So findet man Beschreibungen dieser Art:

CORNEILLE POLEMBOURG.

54. Deux jolis paysages avec figures. Hauteur 7 pouces, largeur 9 pouces. B.

ADRIEN VAN VELDE.

55. Un Hiver. On y voit un canal bordé d'arbres & de fabriques, sur lequel des figures vêtues à la flamande, glissent en patins. Ces différens objets sont touchés avec esprit. Hauteur 19 pouces & demi, largeur 12 pouces. B.“⁵⁴⁹

Betrachten wir den Auktionskatalog *Catalogue des Tableaux des trois Écoles* des Kunsthändlers Alexandre Joseph Paillet aus dem Jahre 1786, einem Zeitgenossen Le Bruns.⁵⁵⁰ Verkäufer ist ein gewisser Benoît, im Katalog wird lediglich der Anfangs-

⁵⁴⁸ Joullain 1773, Avertissement.

⁵⁴⁹ Ebd. S. 18.

⁵⁵⁰ Paillet 1786, Lugt Nr. 4023.

buchstabe seines Namens überliefert, daneben war Peter Demasso am Verkauf beteiligt.⁵⁵¹ Der Katalog stellt Gemälde und Zeichnungen von vier Schulen vor, und zwar der italienischen, französischen sowie flämischen und holländischen in genannter Reihenfolge, ohne weitere Differenzierung innerhalb dieser Kategorien. Im Vorwort richten die Herausgeber sich in erster Linie an die Amateure: „... nous l'avons toujours fait sans autre intention que de fixer l'attention & les regards des Amateurs sur quelques morceaux particuliers; ...“⁵⁵² Der letzte Satz schließt mit der Bemerkung, dass in der Sammlung einige Stücke zu finden seien, die auch den Kunstkennner bestechen: „cependant les trois Écoles s'y trouvent ... de maniere à former un collection de captiver les bons connoisseurs.“⁵⁵³

Wie in den Katalogen von Rémy und Joullain dient der Künstlername als Überschrift. Es folgen Beschreibung des Sujets mit Bemerkungen zur künstlerischen Ausführung sowie Maßangaben. Den Auftakt bildet die Schule Italiens, gefolgt von Frankreich und den Niederlanden. Hier finden wir erstmals die französische vor die niederländische Schule gestellt. Da neben der Chronologie auch die Wertschätzung der Schulen in Analogie zur Reihenfolge ihrer Präsentation steht, erfährt die französische Schule in diesem Katalog eine Aufwertung. Auf den letzten Seiten werden 25 Zeichnungen, Gouachen, Miniaturen, Grafiken sowie Pendeluhrn, Figuren und Möbel angeboten. Auch Paillet verzichtet wie Joullain auf biografische Informationen oder allgemeine stilistische Kommentare, wie sie Rémy im Katalog Tallard zu einzelnen Künstlern anfügt. Insgesamt sind die Beschreibungen zu den Werken in Paillets Katalog detaillierter. Zu den Bewertungskriterien gehören Ordnung der Figuren, Zeichnung, Kolorit und Hell-Dunkel.

Zwei Auktionskataloge Le Bruns im Vergleich

Le Bruns Katalog zum Verkauf Poullain bezeichnet Michel als gelungenstes Beispiel eines Katalogs als Arbeitsinstrument, da sich am Ende eine Tabelle mit Spalten zu Künstlername, Schule, Provenienz und einer freien Spalte zum Vermerk des

⁵⁵¹ Handschriftliche Eintragungen aus verschiedenen Exemplaren haben die Rekonstruktion des Namens ermöglicht. Hierzu GPI, Lugt Nr. 4023.

⁵⁵² Paillet 1786, *Avis*

⁵⁵³ Ebd.

aktuellen Verkaufspreises und des Käufers befindet.⁵⁵⁴ Der Katalog erscheint 1780 in Paris bei Langlier, Le Brun und Juliot, in London bei M. Greenwood, in Amsterdam bei M. Pierre Fouquet junior und in Brüssel bei M. De Roy. Le Brun gibt mit Angabe von Provenienz und vorherigen Verkaufspreisen seinen Kunden ein Instrument zur Einschätzung des Marktwertes an die Hand. Damit wird neben dem Repräsentationswert eines Werks auch der Sammlerwert im Sinne von Marktwert in gleicher Weise berücksichtigt. Beide Komponenten spielen neben der Reputation des Künstlers eine wesentliche Rolle. In der Einleitung zum Katalog legt Le Brun diesen Sachverhalt dar. Unter der Überschrift *Réflexions sur la peinture et la sculpture* betont Le Brun die Wichtigkeit von Malerei und Skulptur, erläutert ihren Ursprung und ihre Vortrefflichkeit im Vergleich zu anderen Kuriositäten, um schließlich im Absatz „De la valeur réelle et mercantile des tableaux et sculptures“ seinen Lesern den Sach- und Marktwert von Gemälden darzulegen und sie als Wertanlage anzupreisen:

„Les ouvrages sont donc précieux, non-seulement par leur mérite, mais encore par leur rareté; car la rareté d'un objet suffit dans l'ordre ordinaire, pour lui donner un prix & une valeur numéraire quelconque. Cette valeur une fois convenue pour les Tableaux doit être bien plus assurée que celle de tous les autres objet de commerce, & de curiosité.“⁵⁵⁵

Die Gemälde werden also aufgrund ihrer Einzigartigkeit als sichere Anlagewerte gepriesen. Wiederholend argumentiert Le Brun mit den Begriffen von Sicherheit, Wert und Singularität eines Gemäldes und bewirbt so den Verkauf der Sammlung Poullain.⁵⁵⁶ Mit diesem Auktionskatalog liefert er ein Referenzwerk, das sogar François Basan für sein illustriertes Buch zur gleichen Sammlung *Collection de cent-vingt Estampes gravées d'après [...] le Cabinet de M. Poullain* nutzt.⁵⁵⁷

Eingeleitet wird der Katalog von Jean Dambruns Stich nach Vorlage einer Zeichnung Le Bruns. Die weibliche Personifikation der Malerei schreibt das Kabinett Poullains in die Annalen ein (Abb. 38). In ihrer linken Hand hält die Frau eine Malpalette mit Pinseln, in ihrer Rechten die Zeichenfeder, mit der sie eine Seite eines Buches beschreibt, das von einem Putto gestützt wird. Zu ihren Füßen

⁵⁵⁴ Michel 2007, S. 239.

⁵⁵⁵ Le Brun, *Catalogue Poullain*, 1780, S. xij.

⁵⁵⁶ A. a. O., S. xij. „Ainsi la valeur d'un Tableau étant plus assurée que celle des autres objets de curiosité, elle assure aussi une possession plus certaine à son Acquéreur.“

⁵⁵⁷ Basan 1781.



38 Jean Dambrun, *La Peinture inscrit dans ses Annales le Cabinet de M^r Poullain* (Frontispiz), in: Collection de cent-vingt estampes gravées d'après les tableaux & dessins qui composoient le Cabinet de M. Poullain, ca. 1780, Kupferstich und Radierung, 177 x 104 mm

liegen zwei Bände mit dem Titel *Choix des Maitres hollandais et flamands*. Hinter einem schweren, nach oben gerafften Vorhang eröffnet sich dem Betrachter der Blick in ein Kabinett mit kleinformatigen Gemälden und einer Büste Peter Paul Rubens', dessen Initialen in den Sockel gemeißelt sind. Der Stich verrät bereits den Schwerpunkt von Poullains Sammlung – die Malerei der niederländischen Schule. Die Titelseite informiert neben den oben genannten Vertriebsorten, welche Objekte sich in dessen Kabinett befanden – Gemälde, Zeichnungen, Drucke, Bronze- und Marmorfiguren sowie Naturalien. Das Kapitel *Vasen, Porzellan, Möbel und andere Preziosen* hat Philippe-François Julliot fils zusammengestellt.⁵⁵⁸

Der Abschnitt der Gemälde beginnt mit der italienischen Schule, unterteilt in die Schulen von Rom, Parma, Venedig, Genua, Bologna und Neapel, gefolgt von den Schulen der Niederlande und Frankreich. Die Malerei der Schulen des Nordens wird von Le Brun nicht in Regionalschulen unterteilt, obgleich sie den Schwerpunkt von Poullains Sammlung bildet. Stattdessen beginnt er mit Dürer, gefolgt von Bril, Rottenhamer und Elsheimer. Die nummerierten Werke werden nach Nennung des Künstlernamens beschrieben. Innerhalb der Schulen sortiert Le Brun chronologisch nach Geburtsdaten der Künstler. Nach Vorstellung der Gemälde folgen die Zeichnungen, unterschieden nach Zeichnungen hinter Glas sowie losen und geklebten Drucken. Daran schließt sich ein alphabetisches Verzeichnis aller im Katalog genannten Künstler an, unter deren Namen sich jeweils Geburts- und Sterbedatum sowie die Vita befinden. Diese Trennung von Werkbeschreibung und Künstlervita hat Gersaint bereits 1744 in seinem Katalog zur Sammlung L'Orangère vorgenommen, sie wird hier von Le Brun wieder aufgegriffen.

Darauf folgt der Abschnitt mit Objekten der Naturgeschichte, der Steine, Kristalle und Mineralien umfasst. Dem schließt sich der von Julliot verfasste Teil an. Um auf seine Erfahrung und Fachkenntnis hinzuweisen, fügt Le Brun noch eine Liste von Katalogen ein, die er bereits für Verkäufe angefertigt hat, beginnend 1771 mit dem Nachlassverkauf seines Vaters bis zum aktuellen Katalog Poullain. Die letzten Seiten sind mit *Feuille de distrubtion* überschrieben und zeigen für jeden Auktionstag in einer Tabelle die nummerierten Objekte in Verkaufsreihenfolge mit weiteren Spalten für den Namen des Vorbesitzers, dem einstigen Verkaufspreis sowie dem

⁵⁵⁸ Philippe François war Sohn des Kaufmanns, Sammlers und Händlers Claude-François Julliot. Dieser war Experte für Möbel und Herausgeber zahlreicher Auktionskataloge. Zu seiner Kundschaft gehörten renommierte europäische Kenner und Sammler.

FEUILLE DE DISTRIBUTION DE LA VENTE DE M. POUILLAIN. PREMIERE VACATION. Le Mercredi 15 Mars 1780.				
N ^{os}	ÉCOLE D'ITALIE.	NOMS des Ventes d'où ils viennent.	PRIX qu'ils y ont été vendus.	PRIX DE LA VENTE, & Noms des Acquéreurs.
1	Perugin.			
3	Schidon.			
15	F. Solimene.			
	ÉCOLE DES PAYS-BAS.			
28	2. C. Poëlenburg.			
38	Rembrandt.			
50	Jean Affelijn.			
57	Ph. Wouvermans.			
58	H. Swanevelt.			
61	Adam Pynaker.			
64	N. Berchem.			
66	P. Poter.	de Boiffet.	2420 ⁸	
72	F. Moucheron.			
79	J. Vander Heyden.	de Gagny.	3400	
83	K. Dujardin.			
85	G. Scalcken.			

39 Le Brun, *Catalogue raisonné [...] de feu M. Poullain*, 1780, Feuille de distribution

aktuellen Käufer und Preis (Abb. 39). Die Liste umfasst allerdings nur Gemälde, Zeichnungen und Druckgrafiken, die an den ersten fünf Auktionstagen angeboten werden. Für die anderen Objekte und Naturalien existiert keine Liste. Die Auktion findet an sechs Tagen im Zeitraum vom 15. bis 21. März 1780 im Hôtel de Bullion statt. Vom 9. bis 14. März können Sammler die Objekte vorab begutachten. Für den letzten Auktionstag mit Objekten der Naturgeschichte, Bronzefiguren, Möbeln, Porzellanen und anderen Pretiosen gibt es weder eine Reihenfolge noch eine Tabelle im Katalog. Das Exemplar aus der Heidelberger Bibliothek beinhaltet handschriftliche Eintragungen des einstigen Besitzers, der sämtliche Verkaufspreise – auch für die Objekte der Naturgeschichte und Kunstgegenstände – direkt im Katalog neben den Objektbeschreibungen vermerkt hat, anstatt die Tabelle zu nutzen. Auf der Blanko-Seite vor der Tabelle ist die erzielte Gesamtsumme aus

dem Verkauf mit Füller vermerkt: „Montans de la vente de tous les Tableaux, marbres, et autres curiosités a la somme total de deux cents soixante treize milles neuf cents trente neuf Livres.“⁵⁵⁹ So zeigt dieses Exemplar, dass die von Le Brun zur Verfügung gestellte Tabelle zwar als Hilfsmittel gedacht war, dieser Nutzer aber bei der Gewohnheit blieb, die Preise direkt neben den Werkbeschreibungen zu vermerken.

Bähr konstatiert in ihrer Untersuchung zum Poullainschen Galeriewerk, dass sich der Grafiker, Verleger und Händler Pierre François Basan für das von ihm verlegte Stichwerk zur Poullainschen Sammlung *Collection de cent vingt estampes [...] de M. Poullain* (1781) für die Erstellung der Biografien und Bildbeschreibungen auf Le Bruns Vorarbeit gestützt habe.⁵⁶⁰ Bereits in den Jahren 1750–54 beteiligt sich Basan

⁵⁵⁹ Le Brun, *Catalogue Poullain*, 1780, S. xij.

⁵⁶⁰ Bähr 2009, S. 260.

an der *Recueil d'estampes de la Galerie [...] de M. le Comte de Brühl* und der *Histoire naturelle* von Georges-Louis Leclerc Buffon. Ab 1754 ist er selbst als Kupferstecher-Verleger tätig und pflegt Geschäftsbeziehungen in ganz Europa. Wie Le Brun gilt Basan, der ebenfalls eine Vorliebe für holländische und flämische Meister hegt, als Experte und leitet zahlreiche Auktionen, zu denen er Kataloge herausgibt. Für die von ihm verlegten Publikationen engagiert Basan Stecher beiderlei Geschlechts, so auch für die Sammlung Poullains, wie der Untertitel verrät. Eine Besonderheit ist der plötzliche Tod des Sammlers Poullain, der Basan zwingt, an den neuen Eigentümer Pierre-Gaspard-Marie Grimod, Graf von Orsay, heranzutreten, um das begonnene Galeriewerk vollenden zu können.⁵⁶¹ Der Band besitzt eine Buchrückenhöhe von 31 cm und ist damit deutlich größer als Le Bruns Auktionskatalog. Dennoch gehört er mit den durchschnittlich ausgeführten Stichen und dem mittleren Format nicht zu den repräsentativen Prachtexemplaren seiner Gattung. Inhaltlich ist Basans Band weniger gut strukturiert als Le Bruns. Zwar sortiert er alle Werke alphabetisch nach Künstlernamen – allerdings uneinheitlich mal nach Vor-, mal nach Nachnamen – berücksichtigt aber keine Zugehörigkeit zu Schulen. Le Brun bietet dem Leser im Anhang die stringent nach Künstlernamen alphabetisch sortierten Biografien und stellt die Werke nach Schulen sortiert vor.⁵⁶²

In Basans Galeriewerk gehen Künstlerviten und Bildbeschreibungen den grafischen Reproduktionen voraus. Der Künstlername in Kapitalbuchstaben markiert den Beginn des Absatzes und besitzt einen größeren Schriftgrad als die Lebensbeschreibung. Die Bildbeschreibungen folgen als eigener Absatz der Vita und sind wiederum in einem kleineren Schriftgrad gesetzt als der Vitentext. Da die Reproduktionsgrafiken nach ihrer Reihenfolge im Katalog nummeriert sind, beginnt eine Bildbeschreibung jeweils mit der Nummer der Grafik. Sowohl Bildbeschreibungen als auch Künstlerviten hat Basan mehrheitlich von Le Brun übernommen.⁵⁶³ Allerdings formuliert er die Sätze um und kürzt die Texte. Zudem verzichtet er auf die für Auktionskataloge typischen Formulierungen, die Le Brun am Ende einer Beschrei-

561 A. a. O., S. 252. Bähr weist darauf hin, dass der Graf von Orsay gemäß Basans Widmung vermutlich eine Reihe von Gemälden aus der Poullainschen Sammlung ersteigert hat.

562 A. a. O., S. 257 f. Bähr zitiert aus dem Vorwort von Le Bruns Auktionskatalog zur Sammlung Poullain, in dem Le Brun eine Abfolge nach Chronologie und Schule als altmodisch und unpraktisch bewertet, notiert aber als Publikationsdatum 1790 statt 1780. Der zitierte Text steht jedoch nicht im Auktionskatalog von 1780.

563 Bähr 2009, S. 260–262.

bungen anfügt, um Kunden zum Kauf zu animieren und das Bild zu bewerben. Zu einem Historienbild *Flucht nach Ägypten* von Solimente schreibt Le Brun: „Ce Tableau connu & très estimé est du ton le plus vigoureux.“⁵⁶⁴ Und zu einem *Bauern- tanz* von Du Jardin heißt es: „La composition riante, les caractères variés, la touche légère & transparente de ce tableau, lui assurent un rang distingué dans toutes les Collectiones des Amateurs.“⁵⁶⁵ Die Beschreibung Basans zu Solimentes *Flucht nach Ägypten* beschränkt sich hingegen auf Sujet, Technik, Maßangabe und Provenienz.⁵⁶⁶ Zum *Bauerntanz* Du Jardins lautet es nach einer knappen Darlegung des Sujets lediglich: „La gaieté regne dans ce Tableau.“⁵⁶⁷ Beim Vorwort zu den Druckgrafiken übernimmt Basan fast wörtlich Formulierung und Inhalt zur Biografie des verstorbenen Poullain von Le Brun.⁵⁶⁸ Neben dem Titelblatt mit Genien, entworfen und gestochen von Choffard, verwendet Basan zudem das Titelblatt von Le Bruns Auktionskatalog, so dass der Abbildungsteil durch zwei Titelbilder eingeleitet wird. Basan hat somit für die Erstellung des Poullainschen Galeriewerks Le Bruns Auktionskatalog in Teilen kopiert, es aber anders strukturiert und mit Grafiken ausgestattet. Basans Galeriewerk orientiert sich somit an einem Auktionskatalog und bietet neben Bildbeschreibung, Technik und Vita zusätzlich grafische Reproduktionen der Gemälde. Le Brun wiederum hat sich möglicherweise von Basans Konzept inspirieren lassen, als er verschiedene Stecher mit der Reproduktion von Gemälden beauftragt, die schließlich in der *Galerie des peintres* erscheinen.

Betrachten wir nun einen Auktionskatalog Le Bruns mit Kunstwerken aus dem Kabinett des Grafen von Vaudreuil von 1784.⁵⁶⁹ Im Vorwort des *Catalogue raisonné* – betitelt als Werkverzeichnis einer schönen Sammlung von Gemälden der Schulen Italien, Flandern und Holland – spricht Le Brun explizit Amateurs an, um deren Geschmack und Wetteifer zu wecken:

„Ce Catalogue en offrira plus d’une que nous ne reverrions pas de longtemps, si elles nous échappoient; & nous invitons les Amateurs à distinguer ce

⁵⁶⁴ Le Brun, *Catalogue Poullain*, 1780, S. 7.

⁵⁶⁵ A. a. O., S. 46.

⁵⁶⁶ Basan 1781, S. 17.

⁵⁶⁷ A. a. O., S. 9.

⁵⁶⁸ Le Brun, *Catalogue Poullain*, 1780, S. xv–xvj und Basan 1781, Avertissement.

⁵⁶⁹ Joseph Hyacinthe François de Paule de Rigaud, Graf von Vaudreuil, war ein französischer Adliger am Hofe von Ludwig XVI. Im Erscheinungsjahr des Katalogs 1784 malte Le Bruns Ehefrau Elisabeth-Louise Vigée Le Brun zwei Porträts des Grafen von Vaudreuil. Er war einer ihrer Förderer und besaß mehrere ihrer Werke in seiner Sammlung.

Cabinet de la foule de ceux qu'on leur expose tous les ans, & pour lesquels on cherche à intéresser leur goût & à piquer leur émulation.“⁵⁷⁰

Die Sortierung nach Schulen und Künstlern entspricht denen der vorgestellten Kataloge. Le Brun unterscheidet innerhalb der italienischen Schule, so dass nacheinander die Maler folgender Schulen vorgestellt werden: florentinisch, venezianisch, lombardisch, neapolitanisch und spanisch. Die niederländische Schule unterscheidet er zwar im Titel als „Écoles flamande, hollandoise et allemande“, listet darunter aber sämtliche Künstler chronologisch nach Geburtsdatum, ohne zwischen den Schulen zu differenzieren. Ausführlicher als seine Konkurrenten Joullain und Paillet präsentiert Le Brun die Gemälde, indem er das Sujet beschreibt sowie Auskunft über Ausführung, Qualität und Maße gibt. Ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zu den vorangehenden Katalogen bildet die fast ausnahmslos angegebene Provenienz sowie der vormalige Verkaufspreis. Nur sporadisch lassen sich derartige Angaben in Auktionskatalogen von Rémy finden.⁵⁷¹ Wie Michel bemerkt, dient die Angabe der Provenienz eines Gemäldes als Beleg seiner Authentizität. Die Berühmtheit vorheriger Eigentümer gehe auf das Kunstwerk über.⁵⁷² Auf diese Weise können beim potentiellen Käufer Unsicherheiten zerstreut und Vertrauen aufgebaut werden. Kritik an dieser Praxis übe Dézallier d'Argenville, indem er sie als sterile Kenner-schaft bezeichnet, die lediglich Ignoranten blende.⁵⁷³ Dies weist einmal mehr auf eine Abgrenzung zwischen elitären Kunstkennern und neu aufstrebenden Sammlern hin. Gleichzeitig bezeugt es die Unsicherheit der Amateure und ihre Abhängigkeit vom Urteil der Kunsthändler. Daran wird der bereits beschriebene Wertewandel deutlich, bei der nicht mehr ästhetische Kriterien, sondern Künstlername und Echtheit ein wichtiges Verkaufsargument werden und den Preis bestimmen.

Chronologisch nach Künstlern sortiert, schließt eine kurze biografische Notiz über den Künstler den Textabschnitt zum Kunstwerk ab. Die Beschreibung von Sujet, Komposition und Farbigkeit nimmt einen großen Raum ein. So versucht Le Brun, dem Kunstwerk in seiner Gesamtheit gerecht zu werden. Mittels einer kurzen Ekphrasis soll sich dem Leser die *Théorie* des Bildes erschließen, zu der Kenntnis

⁵⁷⁰ Le Brun, *Catalogue Vaudreuil*, 1784, S. 5.

⁵⁷¹ Zum Beispiel im Auktionskatalog Tallard (1756) Losnummer 17 (Jule Romain) oder im Auktionskatalog des Prinzen von Conti (1777) Losnummer 13 (Joseph Cesari).

⁵⁷² Michel 2007 S. 237 f.

⁵⁷³ Ebd.

des Sujets, angemessene Darstellungsweise und Anordnung (*Disposition*) gehören. Hinzu kommen die knappe Beschreibung der malerischen Ausführung und die Künstlerbiografie, die in den bisher betrachteten Auktionskatalogen nur bei Ger-saint zu finden ist. Dies führt dazu, dass jedem Objekt durchschnittlich ein bis zwei Katalogseiten gewidmet sind. Die im Katalog angelegte Reihenfolge der Gemälde oder Objekte entspricht nicht derjenigen des Verkaufs. Einige Kataloge Le Bruns liefern die Verkaufsreihenfolge der Werke während der Auktion im Anhang, so auch dieser.

Gemeinsam ist den vorgestellten Auktionskatalogen von Joullain, Paillet und Le Brun also eine chronologische Reihenfolge der Künstler innerhalb einer Sortierung nach Schulen. Die Kataloge unterscheiden sich aber in der Ausführlichkeit der Beschreibung einzelner Werke. Dies steht offensichtlich in Zusammenhang mit der Zielgruppe, welche die Herausgeber im Vorwort ihrer Kataloge benennen. Ein kunsthistorisches Wissen als selbstverständlich voraussetzend, geben sie mehr oder weniger Informationen zu den Werken bekannt. Damit ziehen die Autoren Grenzen hinsichtlich der Leserschaft und Käuferschicht. Je weniger Angaben zu den Objekten in einem Katalog gemacht werden, umso mehr ist der Leser und potentielle Käufer von seinem eigenen Urteil hinsichtlich Wert und Qualität der Werke abhängig. Somit kann ein Katalog als Distinktionsmerkmal zwischen Käuferschichten dienen. Besser als andere Kunsthändler nutzt Le Brun seine Kataloge, um Kunden an Kunstwerke heranzuführen, indem er Gemälde und Künstler ausführlich beschreibt. Je geringer die Kenntnis des Lesers, umso größer ist der Einfluss von Le Bruns Beurteilung der präsentierten Werke.

Die Terminologie der Kunsthändler

In der vorangehenden Betrachtung der Auktionskataloge kristallisierten sich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede heraus. Beim Vergleich der vorgestellten Kataloge konnte eine Aufteilung des Publikums in *Curieux*, *Amateurs* und *Connoisseurs* festgestellt werden. Während die *Curieux* sich für unterschiedliche Objekte interessierten und ein Werk hinsichtlich seiner Schönheit und seinen Reizen betrachteten, wurden die beiden anderen Gruppen vor allem hinsichtlich

ihres Geschmacks und ihrer Kennerschaft unterschieden. Folgten sie dem *Grand Goût*, zu dem Rémy und Glomy auch die Amateurs bekehren wollen, oder den *Petits Tableaux*? Die Trennlinie in den Katalogen verläuft in der Regel zwischen den Vorlieben der Sammler entweder für die italienische Schule und die Historienmalerei oder für die niederländische Schule und die Genremalerei. Die Trennung der Leserbeziehungsweise Käuferschichten ist der Versuch, theoretisch ein System und Klassenunterschiede aufrecht zu erhalten, die sich bereits in der Auflösung befinden. Was verrät nun die Terminologie der Katalogtexte über die Kunsthändler und die Werke, die sie anbieten? In Frankreich können sie auf ein Repertoire an Begriffen zur Charakterisierung von Kunstwerken zurückgreifen, die in der Akademie weiterentwickelt worden sind. Zur Beschreibung der angepriesenen Werke habe sich laut Michel eine Fachsprache ausgebildet, die mit Vokabeln wie „bon effet, fini précieux, touche vigoureuse, ragoutant coloris“ die Ware anpreise.⁵⁷⁴ Die wissenschaftliche Ausdrucksweise werde transformiert in eine Sprache, die den Kunden zum Kauf animieren möchte. Wichtige Referenzwerke zur Ausbildung dieses Vokabulars und dessen Analyse bilden die *Dictionnaires* sowie die *Encyclopédie* von Watelet und Lévesque. Sie stellen ein umfangreiches kunsttheoretisches und -praktisches Vokabular bereit. Doch relevant für Auktionskataloge ist eine verständliche und klare Beschreibung der Objekte und somit ein Vokabular, das gleichermaßen präzise und überzeugend ist. Die Autoren müssen eine Balance zwischen Fachsprache und Werbesprache finden.

In den *Conférences* der Akademie werden Meisterwerke von Raffael bis Poussin beurteilt, allerdings befinden sich unter den besprochenen Gemälden lediglich Historienbilder. Sie werden hinsichtlich Komposition, Erfindung, Ordnung, Harmonie, Ausdruck, Variation, Imitation, Zeichnung, Kolorit, Manier und Hell-Dunkel beurteilt. Ausführungen zu Landschaftsmalerei sowie sämtliche oben genannte Kriterien sind in der kunsttheoretischen Abhandlung *L'idée du peintre parfait* von Roger de Piles zu finden.⁵⁷⁵ Die Landschaftsmalerei vereine alle anderen Genres, weshalb der Künstler eine universelle Kenntnis der Teile seiner Kunst haben müsse. Hiermit wertet de Piles die Landschaftsmalerei auf. Er lässt in seiner Schrift sowohl die Hierarchie der Gattung als auch den Vorrang der Zeichnung unbeachtet. Korrekte

⁵⁷⁴ Michel 2008, S. 243.

⁵⁷⁵ Zur Landschaft siehe de Piles 1699, S. 17 und *Chapitre XVIII: Du Páísage*, S. 58–60.

Zeichnung sei als Bestandteil der Malerei neben der Komposition das Fundament des Bildes.⁵⁷⁶ Als dritten Teil definiert er das Kolorit, welches er bereits in seinem *Dialogue sur le coloris* (1673) anhand eines Gemäldes von Rubens gegen die Zeichnung verteidigt. Als Argument führt er venezianische und nordeuropäische Künstler an und den Begriff des *Clair-obscur* ein, um die Spannung von Licht und Schatten in einem Gemälde zu definieren. Eingebunden in die als *Querelle des anciens et des modernes* bezeichnete Debatte steht in der Kunsttheorie nun die klassische Lehre von Proportion und Perspektive in der Zeichnung dem modernen Ansatz des farbigen Pinselstrichs gegenüber.⁵⁷⁷ Im Jahr 1708, ein Jahr vor de Piles' Tod, erscheint seine Schrift *Cours de peinture par principes avec un balance des peintres*, in deren Anhang sich eine Liste der sechshundfünfzig seinerzeit bekanntesten Künstlern befindet, die er hinsichtlich Komposition, Zeichnung, Farbe und Ausdruck mit den Noten 0 (niedrig) bis 20 (sehr hoch) bewertet.⁵⁷⁸ Albrecht Dürer und Lucas van Leyden halten nach dieser Benotung neben Sebastien Bourdon eine perfekte Balance zwischen Zeichnung und Kolorit. Die höchsten Noten im Kolorit erhalten nach Tizian (18) und Giorgione (18) die nordeuropäischen Künstler Rembrandt, Rubens und van Dyck (17). Bestnoten in der Zeichnung bekommen die italienischen Künstler Raffael (18), Michelangelo (17), Il Domenichino (17) und Carracci (17).

Mit de Piles Ansatz erfährt die nordeuropäische Kunst eine Aufwertung, die sich mit Richardsons Beschreibungen von Künstlern wie Dürer, Breughel, Paul Bril, Rembrandt, Rubens und van Dyck fortsetzt.⁵⁷⁹ Dies machen sich Kunsthändler zu nutze, um den Absatzmarkt für die nordische Schule in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts auszubauen.

Glorieux stellt in seiner Untersuchung fest, dass Gersaint mehrmals auf die Terminologie von Roger de Piles *Conversations sur la connoissance de la peinture*

⁵⁷⁶ A. a. O., S. 53.

⁵⁷⁷ Aufgrund eines Streits zwischen den Akademiemitgliedern Nicolas Boileau-Despréaux und Charles Perrault mit seinem vierbändigen Werk *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (1688–1696) durchzieht die Debatte die Literatur. Grundlegend ist die Frage, inwieweit die Antike noch Vorbild sein kann und soll. Der Diskurs ebnet den Weg für Maler wie Boucher, Fragonard, Coypel und Rigaud und wird im 19. Jahrhundert in den konträren Ansätzen von David und Ingres im Vergleich zu Delacroix und Gericault fortgeführt.

⁵⁷⁸ Die höchste vergebene Punktzahl sind 18, da 20 für eine unbekannte Perfektion steht und 19 für eine wohl erkennbare, aber von keiner Person bisher erreichte Perfektion. Vgl. de Piles 1708, S. 490.

⁵⁷⁹ Richardson/Richardson 1728. Das Werk erfuhr große Verbreitung auf dem Kontinent und spiegelt Richardsons Anerkennung der nordischen und englischen Malerei. Haberland 1991, S. 52.

zurückgegriffen habe. Er verwende häufig Ausdrücke wie „bien composé, riche d'ouvrage“ oder „belles parties“, wenn es sich um Qualitäten der Komposition handelt; oder „pinceau vigoureux, touche ferme et large, touche moelleuse et sans sécheresse, d'un grand fini“, um das Metier des Malers und die Ausführung des Bildes zu charakterisieren. Formulierungen wie „l'un des plus piquants de ce maître“ dienen dazu, das Werk innerhalb der Künstlerlaufbahn zu verorten.⁵⁸⁰ Doch Ger-saint erhielt für seine Beschreibungen der Gemälde Unterstützung von Mariette. Laut Bähr schildert Mariette bei den Werkbeschreibungen der *Recueil Crozat* die Maltechnik sehr genau, wohingegen er von Félibien stammende Begriffe wie Komposition, Zeichnung, Kolorit, Pinselführung und Ausdruck seltener verwendet oder sie um differenzierte Beobachtungen hinsichtlich des Antiken- und Naturstudiums der Künstler erweitert.⁵⁸¹ Allerdings sind hier Auktionskataloge von Relevanz, weshalb exemplarisch die Beschreibung und Anmerkung Mariettes zu Tizian aus dem Katalog *Description sommaire des desseins* dienen soll. Dort heißt es zur Zeichnung Nr. 652: „Un Dessein très-Capital du Titien, représentant la sainte Famille dans un fort beau Païsage. Il est à la plume très-terminé, & vient de la Collection de M. Van Schelling. Il y en a une Estampe ancienne gravée à Venise du vivant du Titien.“⁵⁸² Über Augustin Carrachi schreibt er: „La plume d'Augustin Carrache fecondée par une main legere & un génie riche & facile, lui fait produire une grande quantité de Desseins, où il regne un esprit & une touche qu'on ne peut trop admirer.“⁵⁸³ Mariette belegt die Echtheit eines Werks mit dessen Provenienz und einem Verweis auf den vorherige Besitzer. Ein Vergleich seiner Anmerkungen zu Tizian mit denen von Félibien oder de Piles bestätigt Bährs Beobachtung. Félibien stellt in den *Entretiens* Tizian vergleichend neben andere Künstler wie Raffael, Michelangelo, Correggio und benennt, wer in welchen Disziplinen besonders herausragt.⁵⁸⁴ Dabei hebt er Farbe, Hell-Dunkel, Korrektheit der Zeichnung und Ausdruck hervor. De Piles beurteilt Tizian hinsichtlich seiner Naturnachahmung, der Repräsentation von Historie,

580 Glorieux 2002, S. 393 f.

581 Bähr 2009, S. 129.

582 Mariette, *Description sommaire des desseins*, 1741, S. 69

583 A. a. O., S. 49.

584 Félibien 1666, Bd. 1, S. 249–251. „De mesme l'on ne peut pas dire que Michel-Ange n'ait esté un excellent desseignateur, que le Titien & le Corregge ne fussent admirables dans l'entente des couleurs, & dans la beauté du pinceau : Mais Raphael s'est tellement élevé au dessus de tous par la force de son genie, qu'encore que les couleurs ne soient pas traitées dans ses Tableaux avec une beauté aussi exquise, que dans ceux de Titen, ...“

Farbe sowie der Haltung und Anordnung von Figuren.⁵⁸⁵ Mariette hingegen legt mit zahlreichen Adjekten vor allem die Art und Weise der Ausführung und die Eigenschaften des Werks dar, ohne die akademischen Schlüsselbegriffe zu benennen.⁵⁸⁶ Damit entfernt er sich von den akademischen Kriterien und ist bestrebt, mit seiner lebendigen Beschreibung den Lesern einen Eindruck von Mal- und Zeichenstil des Künstlers zu vermitteln. In den Beschreibungen und Anmerkungen liegt der Schwerpunkt nicht auf einer vergleichenden Analyse oder einer Bewertung, sondern auf den Eigenschaften der Hand des Zeichners. Damit schafft Mariette eine wichtige Grundlage für Auktionskataloge, in denen Kunstwerke und Künstler nicht nach akademischen Kriterien bewertet werden, sondern die Werke eindrücklich beschrieben werden und potentielle Käufer eine Vorstellung von ihnen bekommen.

Michel konstatiert, dass sich Ende des 18. Jahrhunderts zwei „Schulen“ hinsichtlich der Werkbeschreibung in Auktionskatalogen ausgebildet hätten.⁵⁸⁷ Als jeweilige Vertreter stellt er Le Brun und Rémy gegenüber; die Sprache des Erstgenannten sei von großer Nüchternheit, fast streng im Gegensatz zur blumigen und zu Übertreibung neigenden Sprache des Letztgenannten. Michel führt dies auf eine mögliche Rivalität zwischen Experten der neuen und alten Generation zurück. Doch eine Rivalität, oder besser Meinungsverschiedenheit, scheint vielmehr hinsichtlich Rémys Urteil über flämische und holländische Gemälde zu bestehen, da er ihnen lediglich oberflächliche Schönheit zugesteht, in denen der Geist keine solide Beschäftigung finde.⁵⁸⁸ Le Brun als Kenner und Händler flämischer, holländischer und deutscher Gemälde, deren häufigste Sujets Landschaft, Stilleben und Interieur darstellen, steht nicht nur in Opposition zur akademischen Gattungshierarchie, sondern auch zu Händlern wie Rémy und deren Kunsturteil. Zudem finden wir in

585 De Piles 1715, S. 253–260. „Mais si le Titien a été fidèle dans l'imitation de la Nature, il l'a été très-peu dans la représentation de l'Histoire, n'ayant presque point fait de Tableaux où il n'ait été en cela reprehensible. Quoique l'on ne voie pas un grand feu dans ses dispositions, elles ne laissent pas d'être bien remplies & bien entendues, & il étoit fort régulier à donner à ses Figures des Attitudes qui fissent voir de belles parties.“

586 Mariettes Anmerkungen zu Titian lautet: „Cette plume qui est aussi moëlleuse, qu'elle est expressive, a servi heureusement le Titien, lorsqu'il a dessiné des Paisages; & il paroît qu'il se plaisoit à en dessiner, car on en trouve plusieurs de lui, & très beaux. Indépendamment de sa belle façon de feuilleter les arbres sans aucune maniere, & d'exprimer avec vérité les différentes natures de terrasses & de montagnes, & des fabriques singulieres; il a encore trouvé l'art de rendre ses païssages interessans, par le choix des Sites, & la distribution des lumieres, lors-même qu'il n'y introduit aucune figure.“ Mariette, *Description sommaire des desseins*, 1741, S. 71.

587 Michel 2008, S. 244.

588 Remy/Glomy 1756, S. 3 f.

Le Bruns Katalogen die gleichen Termini zur Bildbeschreibung wie bei Rémy, von einem Unterschied bezüglich nüchterner oder blumiger Sprache ist nichts festzustellen. Im *Catalogue Vaudreuil* beginnt Le Brun stets mit einer Darlegung des Sujets. Dem folgen Zeilen wie diese:

„Tout le monde sait que ce superbe Tableau est un des plus beaux & de plus précieux de la Galerie Barberini, & qu'il fait l'ornement de la riche Collection de feu Mgr. Le Prince de Conty, N° 21 de son Catalogue. Il a été vendu après son décès 36,001 Livres. Nous ne dirons rien de plus sur ce Tableau, connu de tout le monde pour être un des ces chefs-d'œuvre que l'on ne retrouve pas deux fois.“⁵⁸⁹

„Il est bien rare de trouver des Tableaux de ce Maître, d'une aussi belle couleur & d'un pinceau aussi précieux. [...] Nous ne doutons pas que les Amateurs n'y admirent une composition noble & grande, un feuillé large & vrai; enfin cette noblesse & ce caractere que peu de Maîtres ont parfaitement possédé.“⁵⁹⁰

Wie diese Textpassagen zu einem italienischen und einem flämischen Gemälde zeigen, sind Le Bruns Beschreibungen weder nüchtern noch streng, sondern derjenigen Remys ähnlich.⁵⁹¹ In Texten Paillets gestaltet sich die Beschreibung des Sujets kurz, dafür wird umso ausgiebiger Farbe, Auftrag und Komposition mit

589 Le Brun, *Catalogue Vaudreuil*, 1784, Kat.-Nr. 1. zu einem Historienbild von Pietro de Cortona.

590 A. a. O., Kat.-Nr. 18. zu einem Landschaftsbild von Paul Bril.

591 Zum Vergleich zwei Textpassagen aus Remy 1756, S. 40 (Guido Reni). „De tous les Eleves des Caraches, le Guide est celui dont la maniere est la plus agréable. Il excelloit particulièrement à bien peindre les têtes de Femmes; les graces touchantes qu'il savoit leur donner, seront toujours l'admiration des Amateurs; ses carnations sont d'une fraîcheur suprenante, son pinceau coulant, & sa maniere de draper très élégante.“ Nr. 139, S. 73 (Rubens): „Ce Tableau est un des plus beaux de Rubens, & a toujours regardé comme un de ses chefs-d'œuvres; la touche en est d'une legereté admirable, le coloris extrêmement brillant & harmonieux, & le caractere de la Sainte, d'une expression des plus touchantes.“

zahlreichen Begriffen und Adjektiven erörtert. Die Beschreibung eines Gemäldes von Jacques Courtois, genannt Bourguignon, liest sich wie folgt:

„Une Escarmouche de cavalerie.

Ce Tableau est d'une couleur chaude & transparente, d'un ton doré & harmonieux, d'une touche franche et spirituelle, d'un bon dessin & d'un grand faire, d'un effet piquant & une composition très pittoresque.“⁵⁹²

Le Brun beschreibt das Sujet ausführlicher als sein Konkurrent Paillet. Seine nahezu durchgängig vorgenommenen Anmerkungen zur Provenienz dienen der Nobilitierung und Wertsteigerung der Gemälde in Tradition Mariettes.⁵⁹³ Er scheut nicht vor Kritik hinsichtlich mangelnder Fertigkeit im Zeichnen zurück.⁵⁹⁴ Bei der Wiedergabe von Landschaft, Tieren oder Blumen in niederländischen Gemälden betont er oftmals ihre Wahrheit (*Vérité*).⁵⁹⁵ Beide Autoren neigen dazu, herausragende Stücke mit Ausdrücken und Adjektiven zu bewerben, die suggestiv wirken. Zu einem Gemälde Tizians lesen wir nach einer kurzen Darlegung des Sujets in Le Bruns Katalog von 1804:

„Ce Tableau fin & précieux offre une couleur fraîche & brillante, un pinceau flou & une harmonie séduisante. Il a été exécuté dans la force de cet habile maître, & est du nombre de ceux qu'on trouve rarement; sa conservation est parfaite.“⁵⁹⁶

Findet man bei Gersaint noch Formulierungen wie „gute Komposition“ oder „von großartiger Ausarbeitung“, nutzt die nachfolgende Generation Begriffe wie „sehr malerische Komposition“ oder „mit feiner und geistreicher Pinselführung“.⁵⁹⁷

⁵⁹² Paillet 1786, S. 13, Los Nr. 24. Sébastien Bourdons Gemälde (Los Nr. 22) beschreibt Paillet: „La riche composition de ce Tableau, dont l'ensemble est des plus complets, non-seulement par son érudition, mais encore par son faire qui est des plus transparens & des plus fins, par l'entente de la couleur aérienne qui se dégrade par des nuances harmonieuses & argentines, par des tons dorés & des glacis bien maniés qui donnent une force vigoureuse à l'ensemble général, par une maniere grande, décidée, facile, libre & bien rendue, qui fait voir la sublimité de cet ouvrage.“ Auch hier verwendet Paillet eine Vielzahl von Adjektiven.

⁵⁹³ Le Brun, *Catalogue Vaudreuil*, 1784, Kat.-Nr. 20: „[...] Tout le monde sait que ce tableau est du plus beau de Rubens; & les cabinets qu'il a ornés nous sont un sur garant que son mérite est reconnu depuis longtems.“

⁵⁹⁴ A. a. O., S. 35 (Poelemburg) oder S. 38 (Jordaens).

⁵⁹⁵ A. a. O., S. 67 („nature avec vérité“), S. 69 („ses tempêtes sont peintes avec vérité“) S. 75 („ajouter à la vérité un grand éclat“), S. 81 („les animaux font rendus avec vérité“), S.83 („tout y est fini avec soin & vérité“), S. 87 („ce tableau [...] est d'une finesse & d'une vérité incomparables“), S. 94 („le duvet, la fraîcheur, l'éclat des fleurs, y sont reenus avec la dernier vérité“).

⁵⁹⁶ Le Brun, *Catalogue de tableaux des plus grands maîtres des trois écoles*, 1802, Nr. 9, S. 8.

⁵⁹⁷ „La variété des groupes, l'expression des têtes, les oppositions des contrastes, le beau dessin des figures, leur noblesse & un choix élégant dans leurs attitudes, réunis avec la touche fine & spirituelle, une couleur transparente & fraîche, un pinceau des plus fin & délicat, rendent ce Tableau un des plus précieux de ce Maître.“ Paillet 1786, Los Nr. 62.

Bei der Beschreibung von Farbwirkungen liest man sogar „eine frische und transparente Farbe“ oder „ein goldener und harmonischer Ton“.⁵⁹⁸ Damit entfernt sich Paillet von der kunsttheoretischen Fachsprache und folgt dem Beispiel Mariettes, der mit seinen Texten Eindruck und Wirkung des Werkes wiederzugeben versucht. In Le Bruns Beschreibungen halten sich akademische Begriffe mit Eigenschaftswörtern zur Umschreibung von Malweise und Wirkung die Waage. Betrachtet man die in Le Bruns *Catalogue Vaudreuil* gehandelten Künstler, sind es überwiegend Koloristen der italienischen und spanischen Schule wie Giorgione, Tizian, Veronese, Correggio, Guercino und Murillo, oder Werke der niederländischen und französischen Schule von Künstlern wie Rubens, Rembrandt, van Dyck, Teniers und Bourdon. Die Anzahl der flämischen, holländischen und deutschen Künstler überwiegt, Namen wie Ruysdael, Berchem, Breugel, Potter, Wouvermans, Metz u. Dou kommen hinzu. Nach wie vor orientiert er sich in diesen Katalogtexten an kunsttheoretischen Kriterien wie Komposition, Erfindung, Ordnung, Harmonie, Ausdruck, Variation, Imitation, Zeichnung, Kolorit, Manier und Hell-Dunkel.⁵⁹⁹

Dies gilt auch für Rémy, der im *Catalogue Tallard* vorwiegend Gemälde der italienischen Schule mit Meistern wie Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Andrea del Sarto und Volterra sowie der französischen Schule mit Poussin als erstgenannten Vertreter – also Protagonisten des *Dessin* – verkauft. Die niederländische Schule wird angeführt von Albrecht Dürer und Lucas van Leyden, doch auch Rubens, van Dyck und Rembrandt sind vertreten und damit immerhin anerkannte Künstler, die von de Piles bewertet wurden.⁶⁰⁰ Ein ähnliches Szenario entwirft Rémys *Catalogue Conti*.⁶⁰¹ Allerdings zeigt Rémys Verkauf der Sammlung des M. Blondel de Gagny von 1776, dass er auch mit niederländischen Kunstwerken handelt.⁶⁰² Doch eine Gegenüberstellung der Beschreibungen von Rembrandts

598 A. a. O., Los Nr. 24.

599 Eine Zusammenstellung der Begriffe aus dem *Catalogue Vaudreuil*, 1784: „un coloris frais et vigoureux; enchanteur, une expression touchante; naturelle, l'invention, finesse de la touche, l'expression touchante, dessin élégant; correct; noble, un grand goût de dessin, une ordonnance riche & féconde, une action juste et vraie, une composition ingénieuse; pittoresque; noble & grande; variée, une facilité étonnante, une manière suave et légère; large et grande; savante, une harmonie exquise, l'intelligence du claire-obscur, la variété de les actions, l'imitation vive; exact de la nature.“

600 Darüber hinaus gibt es nur noch wenige Werke anderer Künstler wie Anthonis Mor und Paul Bril.

601 Rémy, *Catalogue Conti*, 1777, beginnend mit da Vinci, Volterra, Perugino, Raffael, Guilio Romano und Federico Zuccari.

602 Rémy, *Catalogue Gagny*, 1776 mit 12 Seiten Gemälde der italienischen Schule, 62 Seiten Gemälde der niederländischen Schule und 25 Seiten Gemälde der französischen Schule.

Malerei, zuerst aus dem *Catalogue Tallard* von Rémy, dann aus dem *Catalogue Vaudreuil* von Le Brun, belegt die divergierende Einstellung der Händler zu diesem Künstler:

„L'intelligence du clair-obscur que Rembrandt possédoit au souverain degré, joint à la belle expression qu'il donnoit aux têtes de ses figures, principalement à celles de Vieillard, & son beau coloris, feront toujours passer les Connoisseurs par-dessus l'incorrection de son dessein, & le peu de noblesse qu'il mettoit dans ses compositions.“⁶⁰³

„Il [Rembrandt] a su, par une entente admirable du clair obscur, produire presque toujours des effets éclatans dans ses Tableaux. Son génie, quoique peu élevé, étoit plein de feu & d'énergie. Pour la couleur, on peut le mettre à côté des plus grands Maîtres. Il soutenoit même l'idée qu'il avoit donnée de son coloris, jusques dans ses gravures.“⁶⁰⁴

Beide schreiben Rembrandt guten Ausdruck sowie eine bewundernswerte Verwendung von Licht und Schatten zu. Rémy allerdings beendet den Absatz mit einem Hinweis auf die inkorrekte Zeichnung und fehlende Vornehmheit der Kompositionen. Le Brun hingegen lobt Rembrandts Farbgebung sowie seine Fertigkeit der Umsetzung in die Druckgrafik. Dieses Beispiel belegt nicht nur eine unterschiedliche Auffassung über Rembrandts Malerei und Grafik, sondern belegt Le Bruns Fähigkeit, akademische Begriffe in eine lebendige und vorteilhafte Beschreibung über Malweise und Stil Rembrandts zu integrieren. Während Rémy eine distanzierte, gar abwertende Haltung gegenüber Rembrandt und der Schule des Nordens behält und in seinen Texten die Orientierung am *Connoisseur* und seiner Bevorzugung der italienischen Schule zum Ausdruck kommt, gelingt es Le Brun, alle Schulen gleichermaßen wertzuschätzen und die jeweiligen Eigenschaften des Malers möglichst positiv hervorzuheben. Während Rémy mit seiner Einstellung

⁶⁰³ Rémy, *Catalogue Tallard*, 1756, S. 80.

⁶⁰⁴ Le Brun, *Catalogue Vaudreuil*, 1784, S. 43 f.

möglicherweise Kundschaft ausschließt, erreicht Le Brun sowohl den Kenner als auch den Amateur.

Damit kommen wir zurück zum *Recueil de gravures*, den Le Brun in seinem Vorwort als Katalog zur Ausstellung vorstellt: „pourra servir de catalogue“, aber unter dem Namen des Stichwerks mit folgenden Worten herausgibt:

„Cet ouvrage, utile aux amateurs et aux artistes, et pouvant faire suite à ceux publiés dans ce genre, est propre à faire connaître grand nombre des productions des maîtres les plus célèbres, ignorées depuis longues années. [...] Cet ouvrage étant destiné aussi pour l'étranger, j'ai été obligé de suivre les anciennes mesures.“⁶⁰⁵

Neben seiner Funktion als Ausstellungskatalog soll er Amateuren und Künstlern im Ausland noch unbekannte Meister und deren Werke vor Augen führen. Le Brun begreift sein Werk also als *Recueil*, als Stichwerk einer Sammlung, die sich einem örtlich nicht begrenzten Rezipientenkreis erschließt. Die temporäre Zusammenschau der Werke in der Galerie wird im Stichwerk zum bleibenden Zeugnis. In der Tradition kunsthistoriografischer Schriften von Plinius über Vasari beginnt der *Recueil Le Brun* mit der Florentiner Schule 1240 und endet mit der französischen Schule, bei der Jacques-Louis David als neuer Apelles gerühmt wird. Wir finden die typische Sortierung der Werke nach Schulen. Die Reihenfolge der Schulen ergibt sich anhand der Chronologie der Künstler. Diese werden in zeitlicher Reihenfolge mit Geburtsort und -datum vorgestellt, ihr Name dient als Überschrift. So folgt auf die florentinische Schule mit Cimabue als ihren ersten Vertreter die venezianische mit Bellini.⁶⁰⁶ Andere französische Traktate, beispielsweise von de Piles oder Dezallier, stellen erst die florentinische und römische Schule vor, wie es aufgrund der Wertschätzung ihrer künstlerischen Vertreter Raffael und da Vinci üblich war.⁶⁰⁷ Le Brun bricht dieses Schema nicht aufgrund des Renommées einzelner Schulen oder Künstler. Das Oktav-Format war für Auktionskataloge und Beschreibungen zu Kunstwerken seinerzeit ein gebräuchliches Format, wir finden es beispielsweise

⁶⁰⁵ Von der Titelseite (recto und verso) des ersten Bandes des *Recueil de gravures*.

⁶⁰⁶ Die Zuschreibung des Werkes an Cimabue ist nicht korrekt. Bei Bellini irrt sich Le Brun bezüglich des Datums. So lebte Bellini nicht um 1400 in Venedig, sondern wurde erst 1437 geboren und starb 1516. Siehe Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. I, S. 29.

⁶⁰⁷ D'Argenville, 1745–1752, Bd. I. beginnt mit der römischen Schule, gefolgt von der florentinischen und venezianischen. De Piles fasst beide Schulen zusammen und beginnt mit Florentiner Künstlern, siehe De Piles 1715.

beim *Catalogue raisonné de toutes les estampes de Rembrandt* des Kunsthändlers Gersaint.⁶⁰⁸ Erinnert sei zudem an seine Funktion als Vademecum.

Die Sammlung unterscheidet sich von Le Bruns einstigem Schwerpunkt, den Meistern niederländischer und deutscher Malerei. Hierfür gibt es drei Erklärungen. Le Brun möchte mit dieser Sammlung eine umfassende Werkschau aller Künstler und Schulen präsentieren und verkaufen, wie sich anhand seiner Aussage im *Discours préliminaire* nachvollziehen lässt. Le Brun konstatiert eine ungesättigte Nachfrage aufgrund der Auflösung zahlreicher Sammlungen in den Wirren der Revolution:

„Le révolution a détruit en grande partie les cabinets des amateurs : il s'en forme sans doute d'une rare beauté; mais les occasions manquent aux acquéreurs; je leur en présente une – puisque je réunis les chefs-d'œuvre des principales écoles dans tous les genres ...“⁶⁰⁹

Wirtschaftliche Interessen und der Markt begründen seine Werkauswahl und die Ankäufe. Ein zweiter Grund mag sein, dass sein Gegenspieler Rémy bereits verstorben ist und somit eine Marktaufteilung über Spezialisierung obsolet wurde. Die Liste der Künstler ist vergleichbar mit derjenigen der *Description sommaire des Dessins* von Mariette, welche die repräsentativen Zeichnungen des Sammlers Crozat, und des Vitenbuchs von de Piles nennt, das mit dem Florentiner Maler Cimabue beginnt. Le Brun beginnt den ersten Band ebenfalls mit Cimabue und beendet den zweiten Band mit der zeitgenössischen Künstlerin Marguerite Gérard. Damit stellt er eine repräsentative Auswahl aller Schulen und Epochen vor. Als letzter Grund ist die veränderte politische Situation zu nennen, unter der das Werk entsteht. Frankreich ist Kaiserreich und Le Bruns in der *Galerie des peintres* eingennommene anti-akademische Haltung hinfällig. Le Brun kann eine Tätigkeit als *Commissaire-expert* im *Musée central des Arts* nachweisen und sich *Pensionnaire de Musée Napoléon* nennen. Das erklärt, warum er keine Gegenposition zu staatlich geförderter oder propagierter Kunst vertritt. Im Gegenteil erwähnt er lobend die Protektion der

⁶⁰⁸ Ein *Catalogue raisonné* ist üblicherweise ein monografisches Werk zu einem Künstler. Der Begriff wird allerdings auch zur Benennung von Sammlungen unterschiedlicher Objekte und Künstler in Auktionskatalogen verwandt, zum Beispiel jener des Kunsthändlers Pierre Remy von 1767 oder Le Bruns *Catalogue raisonné d'une très-belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France*, 1782.

⁶⁰⁹ Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. I, S. x.

Schwester Napoleons I. für die Florentiner Schule.⁶¹⁰ Dennoch besteht eine Konkurrenz zum Museum und Denon, und die alle Schulen umfassende Sammlung steht in Wettbewerb mit der musealen Sammlung – dies belegt auch der *Recueil de gravures*, wie im folgenden dargelegt wird.

Inklusive der Werknummerierung gleicht der Sammlungsband in seinem Aufbau bislang den Auktionskatalogen Le Bruns – bis auf einen wesentlichen Punkt – er bedient sich der Druckgrafik, um die Objekte in Text und Abbildungen wiederzugeben. Damit kommt er dem Bedürfnis der Visualisierung eines Gemäldes nach. Michel weist auf frühere, von Hand illustrierte Auktionskataloge hin, die Gabriel de Saint-Aubin während Sammlungsverkäufen anfertigte und von denen sich vierzehn in seinem Besitz befanden.⁶¹¹ Diese raschen Skizzen mussten ausreichen, um sich das Bild in Erinnerung zu rufen, dessen Sujet und Komposition im Katalog meist sehr knapp beschrieben waren. Nach Le Bruns Aussage dienen auch hier die Grafiken dazu, die Komposition des Gemäldes zu beurteilen.⁶¹² Aber auch Identifikationsmöglichkeit und Wiedererkennungswert sind anhand einer Abbildung wesentlich höher. Durch Zugabe der Druckgrafik gelangt das Buch in die Kategorie der Stichwerke.⁶¹³

Doch der *Recueil de gravures* entfaltet schon aufgrund seines Formats keine repräsentative Wirkung. Ein Blick auf die Radierungen im *Recueil Le Brun* in Vergleich zu den Stichwerken des 18. Jahrhunderts muss das Auge des Kunstkenners enttäuschen. Entstanden in weniger als einem Jahr, entschuldigt Le Brun die wenig qualitätvollen Grafiken seines Katalogs mit der Zeitknappheit bis zur Ausstellungseröffnung.⁶¹⁴ Es ist ihm daran gelegen, die in zwei Jahren zusammengestellte Sammlung möglichst rasch weiterzuverkaufen, nicht zuletzt aufgrund der enormen Summe, die er seinen Kreditoren schuldet. Hätte er großen Wert auf eine hohe Abbildungsqualität gelegt, wäre das Werk nicht rechtzeitig zur Ausstellung

610 A. a. O., S. 1 „Cette Ecole est encore aujourd’hui une des plus distinguées de l’Europe, et semble, par ses habiles Peintres, Sculpteurs et Graveurs, briller d’un nouvel éclat, sous la protection de l’illustre Princesse, sœur de Napoléon-le-Grand.“

611 Michel 2007, S. 240 f. Michel verweist auf einen Brief von Grimm an Diderot vom 1. Mai 1772, in dem Grimm einen *peintre brocateur* – vermutlich Saint-Aubin – während des Verkaufs Choiseul beobachtet, der Zeichnungen anfertigt und dies kommentiert: „... car avec un peu d’imagination et un peu d’habitude, on se ferait, moyennant ces croquis, une idée nette et juste du tableau.“

612 Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. I, S. ix: „Ici les tableaux sont gravés pour que l’on puisse juger de leur composition. Ils seront exposés, et par conséquent on pourra prononcer sur leur faire.“

613 Siehe auch „Vorbilder: Galeriewerke und Vitenbücher“ auf S. 117.

614 Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. I, S. ix und xij.

verfügbar gewesen. Dennoch steht es insofern in Tradition der Stichwerke, als es dem Schulmodell folgt und Grafiken als visuelles Vermittlungsmedium nutzt.⁶¹⁵ Le Bruns Sammlung ist jedoch weniger zum Zweck der Repräsentation als vielmehr zum Weiterverkauf zusammengetragen worden. So dienen Le Brun auch die Reproduktionsgrafiken im internationalen Handel mit Harris und Christie, um den Geschäftspartnern in London einen ersten Eindruck von den Werken geben zu können. Er sendet 100 Broschüren mit ausgewählten Stichen des *Recueil de gravures* nach London.⁶¹⁶ Die anschließenden Korrespondenzen zwischen den Händlern belegen, dass die Stiche zur raschen Identifikation gedient haben und Harris zur Auswahl der Werke die Nummern des Stichs angegeben hat.⁶¹⁷ Dies belegt Funktion und Nutzen des *Recueil de gravures* als illustrierter Auktionskatalog.

Ein Werk, das aufgrund seiner Reproduktionen in Umrisskupfer und seines Oktav-Formats in direkter Verwandtschaft zu Le Bruns *Recueil* steht, sind die *Annales du musée et de l'école moderne des beaux-arts* von Charles Paul Landon. Diese mehrbändige Ausgabe erschien in Paris in den Jahren 1801 bis 1817. Gemäß dem Titelblatt präsentieren die Bände jene Gemälde, Skulpturen oder Architekturprojekte, die in den *Écoles spéciales* oder im *Concours nationaux* Preise errungen haben sowie Arbeiten von Künstlern aller Gattungen, welche auf verschiedenen Ausstellungen gerühmt wurden. Hinzu kommen besonders geschätzte Werke der *Galerie de Peinture* und öffentliche Gebäude. Eine Vielzahl der Bände sind Personen von Rang und Namen gewidmet und unter deren Schirmherrschaft gestellt, beispielsweise Vivant Denon, Georges Cuvier und Antoine-Vincent Arnault. Die Bände unterscheiden Gemälde Alter Meister, die zum akademischen Kanon gehören, wie Correggio, Raffael, Veronese, Caravaggio und Rubens, von denen zeitgenössischer Künstler und Künstlerinnen. Alten Meisterwerken folgen Bilder zeitgenössischer Künstler ohne direkten stilistischen oder motivischen Zusammenhang. Bei den meist historischen Sujets wird die literarische Vorlage geschildert und deren bildliche Umsetzung kommentiert. Dergleichen geschieht im Bereich Skulptur, wiederum unterteilt in Antike

615 A. a. O., S. viij: „En publiant cet ouvrage, en exposant les tableaux que j'ai réunis, j'étendrai la gloire des leurs auteurs, et les artistes vivans m'auront peut-être quelque obligation de leur avoir mis sous les yeux des productions qu'ils ne connaissaient pas, et dans lesquelles se manifestent les belles inspirations du génie et les ressources variées de l'art. Les amateurs auront ce recueil pour comparer, voir, étudier et reconnaître si tel tableau qu'on leur dit de tel maître ressemble à celui dont ils pourront le rapprocher ; ils verront sic ce n'est qu'une copie qu'on leur présente par l'étude qu'ils feront des originaux.“

616 Siehe S. 282.

617 Siehe S. 284.

und Moderne, die zwischen den Gemälden präsentiert werden. Der Abfolge werden zudem gegenwärtige Architekturprojekte und Monumente integriert. Landons Werk zielt mit seiner Gegenüberstellung auf den bekannten Wettstreit zwischen alter und moderner Kunst ab. Bei Gemälden und Skulpturen liegt sein Augenmerk auf Qualität und Umsetzung des literarischen Stoffs durch Alte und Neue Meister. Damit steht er inhaltlich Le Bruns Werk fern. Dennoch gibt es zwei Inspirationsquellen für Le Brun – der Text von Titelblatt und Vorwort sowie der Konturstich. Landon stellt sein Werk mit den Worten vor „Recueil de gravures au trait, d’après les principaux ouvrages ...“, eine Formulierung, die Le Brun mit seinem Titel *Recueil de gravures* aufgreift. Ebenso überraschend stimmt der Anfang von Le Bruns Vorwort mit demjenigen Landons überein. Landon beginnt mit folgendem Satz: „Lorsque j’entrepris cette collection, je n’eus d’abord d’autre but que d’annexer ...“⁶¹⁸ Le Brun formuliert frappierend ähnlich: „Lorsque j’entrepris cette long voyage pendant lequel j’ai formé cette Collection, je n’avais d’abord d’autre intention que l’étude ...“⁶¹⁹ Während Landon sein Werk Madame Bonaparte, der Ehefrau Napoleons, widmet, preist Le Brun seine Schwester.

Landon entscheidet sich für den Linienstich, um die besprochenen Werke dem Leser vor Augen zu führen. Diese Art der Wiedergabe, so erklärt er im Vorwort des ersten Bandes, erlaube die noblen Kriterien der Kunst – *l’invention, le caractère, le mouvement, l’expression* – zu erfassen.⁶²⁰ Besonders hebt er die Nützlichkeit seiner grafischen Edition für den Fortschritt der Künste hervor. In seinen schriftlichen Ausführungen geht es an erster Stelle um die epische Qualität der Inszenierung, die Komposition und Wirkung, erst an zweiter Stelle kommentiert er Farbigkeit und Ausführung. Der Konturstich steht der Zeichnung als Grundlage für Malerei, Bildhauerei und Architektur nahe und ist für das alle drei Künste vereinende Werk auch in dieser Hinsicht eine geeignete Wiedergabe. Landons Wahl der Reproduktionstechnik kann hier durchaus als Bekenntnis zur Zeichnung als Ausdrucksmedium der *Inventio* gewertet werden. Da es ihm weder um die Repräsentation einer Sammlung geht, noch um kennerschaftliche Zuordnung oder Analyse, genügen Konturstiche als Begleitung zu Landons schriftlichen Kommentaren. Eine Idee, die Le

⁶¹⁸ Landon 1801, Bd. I, S. 1.

⁶¹⁹ Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. I, S. v.

⁶²⁰ Landon 1801, Bd. I, S. 3.

Brun für seine Publikation aufgreift, obgleich diese doch offensichtlich ein anderes Ziel verfolgt, nämlich den Verkauf. Nicht offensichtlich ist Le Bruns Absicht einer direkten Konkurrenz zu der staatlich geförderten, musealen Sammlung. Le Brun beweist nach der Ernennung Denons zum Direktor mit seinem *Recueil de gravures*, dass er eine museumswürdige Sammlung zusammenstellen und präsentieren kann – neben einer Ausstellung in seiner Galerie auch in Buchform wie Landon⁶²¹. Im Vorwort des ersten Bandes erwähnt er, sein Buch solle auch für Künstler nützlich sein, damit sich ihr Genie beim Blick auf die Werke entflammen möge, die sie an vergangene Jahrhunderte erinnere und zum Wunsch animiere, in Konkurrenz zu jenen des Perikles, Papst Leo X., der Medici, Franz I. oder Ludwig XIV. zu treten.⁶²² Damit wird der Wettbewerbsgedanke Landons aufgegriffen, den Le Brun mit seiner Publikation ebenso umsetzt wie die Dokumentation der von ihm zusammengestellten Sammlung.⁶²³

Nachdem sich Landon seit 1801 dem Umrisskupfer bedient, beschließt auch Le Brun dieses Reproduktionsverfahren zur Darbietung seiner Sammlung zu verwenden. Aufgrund ihrer Reduktion auf Konturen mit wenigen Binnenlinien entziehen sich die Reproduktionsgrafiken von Le Bruns *Recueil de gravures* jenem kunstwissenschaftlichen Diskurs hinsichtlich Abbildungstreue, Interpretation und Übersetzung des Originals durch den Stecher, der im 18. Jahrhundert mit Enthusiasmus geführt wurde. Mit Konzentration auf die „reine Kontur“ und nur wenigen Binnenformen steht diese Technik einer malerischen Strömung des beginnenden 19. Jahrhunderts nahe, deren Künstler man in Frankreich „les primitifs“ oder „barbus“ nannte. In Zusammenhang mit dieser archaischen Bewegung steht sie in formaler Beziehung zur etruskischen Vasenmalerei und deren linearer Abstraktion. Den Abbildungen der Gemälde kommt dennoch eine dem Text gleichwertige Bedeutung zu, die auf Basis des Auktionskatalogs neu definiert wird. Diese Neudefinition steht in Beziehung zur Handelsware „Gemälde“ und ist damit eine Visualisierung des beworbenen Objekts, ähnlich wie es Handelskarten in Großbritannien bereits im 18. Jahrhundert leisten.⁶²⁴ Wenn Konsumgüter grafisch beworben werden, warum dann nicht Gemälde, die auf einem internationalen Markt gehandelt werden? Die

⁶²¹ Siehe auch S. 67 und S. 244.

⁶²² Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. I. S. ix.

⁶²³ Le Brun verweist sogar auf den letzten Salon, den Landon publiziert hat. A. a. O., S. x.

⁶²⁴ Zum Verkauf von Konsumgütern mittels Handelskarten vgl. Berg/Clifford 1999.

Druckgrafiken können zwar nicht für kennerschaftliche Vergleiche und Debatten herangezogen werden, aber es besteht ein hoher Wiedererkennungswert. Ihrer didaktischen Funktion, die in der Regel in Stichwerken mit reproduzierten Gemälden und Zeichnungen von hoher Priorität ist, sowie dem Anspruch an Genauigkeit und Originaltreue können die Stiche nur in eingeschränktem Maße gerecht werden. Deshalb bittet Le Brun seine Leser, die Grafiken nicht mit Strenge zu beurteilen, wie man es bei einem Galeriewerk tun würde. Sie vermitteln eine Idee des Bildes und seiner Komposition. Was Le Brun im Auktionskatalog Choiseul umständlich in Worte fasst, um Sujet und Disposition zu erklären, kann er mit Einsatz der Reproduktionsgrafik dem Leser direkt vor Augen führen. Der Text ergänzt die fehlenden Informationen wie Farbigkeit, Pinselduktus, Zustand und Größe. Obwohl der *Recueil de gravures* also in Format und druckgrafischer Qualität nicht an berühmte Vorgänger wie den *Recueil Crozat* heranreicht, kann man ihm die

entfernte Verwandtschaft zur Werkgruppe dennoch nicht absprechen. Gleichzeitig ist er ein Werbeinstrument und steht als solches dem Auktionskatalog nahe. Le Brun verspricht sich von den Grafiken, dem Publikum einen Gesamteindruck der Gemälde geben zu können, sie zur Ausstellung zu locken und Bilder in Erinnerung zu behalten. Zudem können auch Kunden, die die Ausstellung in Paris nicht besuchen, einen Eindruck von den Gemälden bekommen. Das Publikum ist durch Satire- und Ereignisstiche bereits an die Grafik der *low art* gewöhnt. Dieser neue Bildnisgebrauch hat bereits eine Distanz zur künstlerischen Druckgrafik geschaffen. Die Reproduktionsgrafiken im *Recueil Le Brun*, die zum Künstlervergleich oder zur



40 o. A., *Der Falkener (Le Fauconnier)*, Konturstich nach Tizian (zugeschrieben), in: *Recueil Le Brun*, 1807/09, Radierung, 191 x 135 mm

Bewertung herangezogen werden können, sind Nutzgrafiken, die mit ihrer Reduktion auf die Kontur bewusst die Abstraktion des Gemäldes in Kauf nehmen.

Sämtliche Reproduktionen sind in der Radiertechnik angefertigt und im Ätzverfahren entstanden. Dabei können eine oder mehrere Ätzungen sowie verschiedene Nadelspitzen verwendet worden sein, um Linienstärken zu variieren. Jene Abbildungen, deren Nummern mit zwei Punkten versehen sind, stellen das Original seitenrichtig dar, alle anderen spiegelverkehrt. Die Umsetzung der Gemälde in die grafische Technik beschränkt sich bei Porträts und Historienbildern in der Regel auf die Wiedergabe der Konturen. Auf die Umsetzung von Licht und Schatten wurde verzichtet (Abb. 40). Die Außenlinien sind meist kräftiger ausgeführt, die Binnenzeichnungen feiner, teilweise sind sie gestrichelt. Bei Landschafts- und Genrebildern hingegen wurde mit Schraffuren gearbeitet, um die malerische Qualität des Sujets wiederzugeben. Auch einige Porträts, beispielsweise von Van-Oost und Rembrandt, verwenden Schraffuren zur Umsetzung der dunklen Tonalität des Originals (Abb. 41).⁶²⁵ Alle Reproduktionen werden von einer Konturlinie umrahmt und sind auf stärkerem Papier gedruckt als der Text. Am Kopf der Abbildung befindet sich links die kursiv gesetzte Nummer und rechts Entstehungsort und -datum, mittig ist in größeren Lettern die Schule vermerkt. Unterhalb der Abbildung befindet sich der zentrierte, in Majuskeln gesetzte Künstlername, eine Zeile darunter Maßangabe und Bildträger in kursiven Minuskeln. Allerdings gibt es keinen Vermerk zum Stecher, wie es generell üblich ist. Vergleicht man die Tafeln mit den Originalen, fallen Abweichungen in Perspektive, Proportion, Abstand sowie Haltungen und Mimik von Personen auf.

Nachdem der Vergleich verschiedener Auktionskataloge einen Eindruck über die Fachsprache von Kunsthändlern geliefert hat, sollen nun die Kommentare im *Recueil de gravures* betrachtet werden. Wie bereits ausgeführt, bewegen sich Le Bruns Katalogtexte auf einem anspruchsvollen Niveau. Der Leser, möge er *Amateur* oder *Curieux* sein, muss zumindest das Fachvokabular kennen, um anhand der Begleittexte die Qualität der Originale beurteilen zu können. So ist auch der *Recueil de gravures* an ein Publikum gerichtet, dem kunsttheoretische Begriffe nicht fremd sind. An dieser Stelle soll ein Textabschnitt über Tizian dazu dienen, Bezüge Le Bruns zu früheren Autoren kunsthistorischer Traktate aufzuzeigen und den Stil zu

⁶²⁵ Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. II, Nr. 147, 148, 152, 153.

analysieren. Tizian wird von ihm als Künstler der venezianischen Schule mit vier Katalogseiten und drei Stichen besonders hervorgehoben. Andere Künstler dieser Schule vergleicht Le Brun immer wieder mit diesem großen Meister, der als Vorbild und Maßstab zur Bewertung dient.⁶²⁶

„Le Titien a imité la belle nature; il a peint les femmes avec ces agréments, cette grave qui les caractérisent; ses compositions sont sages, simples et vraies; ses caractères sont admirables. [...] Ses portraits sont des figures animées et vivantes; c'est à lui qu'on peut appliquer le mot, *la toile respire*. Ses premiers ouvrages sont autant de chefs-d'œuvre. Saint Pierre, jacobin, martyr, est le *nec plus ultra* de la peinture. Quelle chaleur dans la composition de cette terrible scène! quelle force! quelle correction dans le dessin! Existe-t-il rien de plus noble et de plus fier pour l'expression? Suivant Vasari, il eut peu d'élèves, parmi lesquels il remarque Jean Fiamingo [...]“⁶²⁷

Der von Le Brun kursiv gesetzte Ausdruck „la toile respire“ verweist auf die Lebendigkeit des Bildes und die Fähigkeit des Malers, Natur so perfekt zu imitieren, dass sie echt (wahr) erscheint. Augentäuschung wird bereits bei Plinius im Wettstreit der Künste beschrieben.⁶²⁸ Die Wendung der atmenden Leinwand findet sich erstmals in zwei Epigrammen Martials. Nach Shearman entstehen in der italienischen Renaissance zwei wichtige Traditionen ikonografischer Epigramme. Eine Traditionslinie formuliert die



41 o. A., *Kopf eines Mädchens (Tête)*, Konturstich nach Rembrandt (zugeschrieben), in: *Recueil Le Brun*, 1807/09, Radierung, 191 x 135 mm

⁶²⁶ Le Brun, *Recueil de gravures*, 1809, Bd. I, S. 45, 48, 50, 51.

⁶²⁷ A. a. O., S. 33.

⁶²⁸ Plinius, *Naturalis Historiae*, Libri XXXVII, Ausgabe 1997 Buch XXXV, 58 über den Wettstreit der Malerei in Korinth und Delphi und S. 65 über den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios und der Täuschung des Zeuxis durch den gemalten Vorhang Parrhasios'.

Unvollkommenheit der Malerei, die zweite beschäftigt sich mit der Unsterblichkeit, welche dem Modell Poesie und Malerei sichern.⁶²⁹ Eine zweite auf die Antike zurückführende Redewendung verwendet Le Brun in Bezug zu Tizians Gemälde des Hl. Petrus, das er als „nec plus ultra“ [non plus ultra] der Malerei bezeichnet.⁶³⁰ Vermutlich waren beide Metaphern schon allgemein bekannte Formulierungen, die Le Brun nun in diesem Text einbringt. Die Dramatik des beschriebenen Sujets wird durch die folgenden drei Sätze mit Ausrufezeichen noch verstärkt und übertrifft die bislang aus Künstlerviten und Auktionskatalogen bekannte Form der Bildbeschreibung und -bewertung. Darüber hinaus sagt Le Brun dem venezianischen Künstler nun eine korrekte Zeichnung nach, die jener nach Meinung von Vasari und de Piles nicht besessen habe. Er verwendet das Stilmittel der Anapher zur Rhythmisierung seiner Ausrufe, an die er eine rhetorische Frage anschließt. Bemerkenswert ist, dass Le Brun aus einer Vielzahl von Werken Tizians den Hl. Petrus auswählt und als Jakobiner und Märtyrer vorstellt. Die Erinnerung an die Jakobinerherrschaft und die als Märtyrer der Revolution verehrten, hingerichteten politischen Aktivisten dürften im Gedächtnis der Leser noch lebendig gewesen sein, so dass mit diesem Bild bewusst eine politische Assoziation hergestellt wird. Auch an anderer Stelle beschwört Le Brun den Patriotismus herauf. In seiner Beschreibung zu Bellini erfährt der Leser, dieser habe zugunsten seiner Republik ein Opfer gebracht und auf eigene Ehren verzichtet: „Bellin refusa tout, et se contenta de demander une lettre pour sa république. Ainsi il fit le sacrifice de son intérêt à sa patrie [...]“⁶³¹ Diese Beispiele für politische Metaphern widerlegen Haskells Vermutung, „daß es eine solche Grenzüberschreitung von Begriffen aus dem Bereich politischer oder religiöser Kontroversen in den Bereich der Kunst vor der Romantik überhaupt gegeben hat“.⁶³² Der große Unterschied zwischen den Texten der Auktionskataloge und des *Recueil de gravures* besteht in der Ausführlichkeit, mit der Le Brun die Künstler und ihre Werke vorstellt. In diesem Punkt erinnert der Katalog mehr an die *Galerie*

⁶²⁹ Martial: „Während mein Bildnis sich formt, und die Leinwand atmet [...] gemalt von einer geschickten Hand [...] wird in meinem Lied meine Gestalt wahrhaftiger zu sehen sein; dieses mein Lied [...] wird leben wenn das Werk des Apelles vergangen sein wird.“ (VII, LXXXIV). Zu ikonografischen Epigrammen siehe Shearman 1992, S. 12 und S. 113 f.

⁶³⁰ Die Redewendung findet sich erstmals beim griechischen Dichter Pindar, 3. Nemeischen Ode, Vers 21. Das beschriebene Werk ist das 1530 für die Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig entstandene Gemälde von Tizian, das 1867 durch Feuer zerstört wurde. Es ist durch Kopien und Stiche überliefert.

⁶³¹ Le Brun, *Recueil des gravures*, 1809, Bd. I, S. 29.

⁶³² Haskell 1990, S. 126.

des peintres, dessen Autorschaft er dem Leser auf den Titelseiten beider Bände in Erinnerung ruft. Die Texte zu den Malern der flämischen, holländischen und deutschen Schule sind darüber hinaus nahezu unverändert von dem großen Vorgängerwerk übernommen worden. Die Vorlagen hierfür findet Le Brun bei Descamps und anderen Autoren. Lediglich der jeweils letzte Absatz des Textes zu einem Künstler in der *Recueil* bezieht sich auf die angebotenen Werke. Zu den beiden Porträts von Rembrandt heißt es: „Les deux têtes ici représentées sont de sa plus belle manière, et la jeune fille peut être regardée comme un chef-d’œuvre.“⁶³³ Das Gemälde *Dame mit Dienstmagd* von Jan Vermeer van Delft, das sich heute in der Frick Collection in New York befindet, wird folgendermaßen beworben: „Le tableau ici gravé est und des plus capitaux de ce maître; imitateur fidèle de la nature, il l’a rendue par une couleur vraie et une exécution moelleuse. Cet ouvrage est de l’effet le plus piquant.“⁶³⁴ Im Vergleich zur Vita und der allgemeinen Beurteilung handelt es sich bei diesen Abschnitten um Verkaufstexte im Sinne der Werbesprache mit zahlreichen Adjektiven, um die Eigenschaft des Werks zu vermitteln.

Bei einigen Künstlern, beispielsweise Anton Raphael Mengs, bietet Le Brun mehr Bilder an als im Katalog abgebildet sind. Diese nicht gezeigten Werke zählt er ebenfalls am Ende eines Artikels auf. Um das Talent von Mengs hervorzuheben, zitiert der Kunsthändler eine Passage aus dem Werk Johann Joachim Winckelmanns, der Mengs als deutschen Raffael preist. In der Fußnote zum Zitat merkt er jedoch an, dass dieses Lob wohl auch der Freundschaft beider geschuldet sei. Mengs’ Portrait von Winckelmann, welches Le Brun unter anderem zum Verkauf anbietet, befindet sich heute im Metropolitan Museum.⁶³⁵

Die Ausführlichkeit der Objektbeschreibungen steht auch im Zusammenhang mit den Vertriebsorten. Wie bereits erläutert, können Objekte vor dem Verkauf begutachtet werden – zusätzlich dient der Katalog den Käufern als Informationsmedium und den Händlern als Verkaufsinstrument. Die betrachteten Kataloge der Kunsthändler Gersaint, Rémy, Joullain und Paillet sind allesamt ausschließlich in

⁶³³ Le Brun, *Recueil des gravures*, 1809, Bd. II, S. 57.

⁶³⁴ A. a. O., S. 87. Le Brun erwarb das Gemälde im Januar 1809 von Lespinasse de Langeac, Graf von Arlet, für 600 Francs und verkaufte es am 22. März 1810 für 601 Francs an Chevalier. Johannes Vermeer, *Herrin und Dienstmagd*, 1666–1667, Öl auf Leinwand, 90,2 x 78,7 cm.

⁶³⁵ Le Brun, *Recueil des gravures*, 1809, Bd. II, S. 94 f. Anton Raphael Mengs, *Johann Joachim Winckelmann*, ca. 1777, Öl auf Leinwand, 63,5 x 49,2 cm.

Paris erhältlich gewesen.⁶³⁶ Im Titel des *Catalogue de tableaux précieux*, der anlässlich des von Rémy durchgeführten Verkaufs der Sammlung von M. Blondel de Gagny herausgegeben wird, sind als Verlagsorte Paris, London, Amsterdam und Brüssel angegeben. Auch Le Bruns *Catalogue raisonné* zum Sammlungsverkauf des Grafen von Vaudreuil (1784) war in Paris, London, Amsterdam sowie Brüssel erhältlich. Die Titelseite verzeichnet als Vertriebspartner in London M. Vander, Gucht Loswer Brook Street, in Amsterdam M. Pierre Fouquet junior und in Brüssel M. De Roy sur la grande Place. Seine Publikation *Catalogue d'objets rares et curieux* zum Verkauf seiner eigenen Sammlung erschien 1791 zum Preis von 3 Livres in London bei M. Christi Pallmall, in Brüssel ebenfalls bei dem Kunsthändler M. Deroy und in Amsterdam bei M. Fouquet. Das gleiche gilt auch für andere von ihm publizierte Kataloge, beispielsweise die *Catalogue raisonnée* der Sammlung Poullain, erschienen in Paris, London, Brüssel und Amsterdam. In Paris verlegte Le Brun die Kataloge selbst. Für einen über die Grenzen der Hauptstadt ausgelegten Katalog musste er bei seinen Objektbeschreibungen also davon ausgehen, dass potentielle Käufer die Werke vor dem Erwerb nicht im Original betrachten konnten. Während andere Kunsthändler mit den Vertriebsorten ihrer Kataloge auf Paris beschränkt bleiben, weitet Le Brun sein Verkaufsgebiet auf London sowie den zwei wichtigen Handelsstädten der nördlichen und südlichen Niederlande, Amsterdam und Brüssel, aus.

⁶³⁶ Gersaints *Catalogue raisonnée* zum Sammlungsverkauf L'Orangère (1744) war in Paris zu erwerben bei Jacques Barois, Quay des Augustins. Remys *Catalogue raisonnée* zum Verkauf Tallard (1761) erschien bei „Didot, Libraire & Imprimeur; Quai des Augustins, à la Bible d'or“, derjenige zum Verkauf Jullienne (1767) bei „Vente, Libraire, rue & au bas de la Montagne Sainte Geneviève“. Remys Katalog zum Verkauf der berühmten Sammlung des Prinzen von Conty (1777) war in Paris erhältlich bei „Musier Père Libraire Quay des Augustins près la rue Pavée“ sowie bei ihm selbst „Pierre Remy Peintre rue des Grands Augustins“. Joullain kann drei Vertriebspartner in Paris für seinen Katalog der Sammlung Lempereur (1773) nachweisen, dessen Titelseite vermerkt: „Et se distribue chez Me. Chariot, Huissier-Commissaire-Priseur. M. Boileau, Peintre de Mgr. Le Duc d'Orléans. Joullain, Marchand de Tableaux & d'Estampes, tous trois Quai de la Mégisserie.“ Paillets Katalog (1786) gibt auf der Titelseite an „Ce catalogue se distribue à Paris, chez A. J. Paillet, Peintre, rue Plâtière, à l'Hôtel de Bullion. Et Me. Chariot, Huissier-Priseur, audit Hôtel.“



Nachwort

„Au reste, je n'étonnerai point mes lecteurs par ces pompeux éloges dont le but est toujours d'exciter la curiosité, et le plus souvent d'abuser l'œil.“⁶⁴⁰

Die Umstrukturierung der Gesellschaft im vorrevolutionären Frankreich macht sich in den Auflösungstendenzen tradierter Ordnungssysteme bemerkbar. Die Aneignung elitärer Codes in Schichten des aufstrebenden Bürgertums und neuen Adels, zu denen auch das Sammeln von Kunst gehört, beeinflusst den Kunsthandel und die Kunstproduktion. Jean-Baptiste Pierre Le Brun erkennt und nutzt diese Phase des Umbruchs. Er orientiert sich an den Bedürfnissen aufstrebender neuer Sammler, indem er überkommene Methoden des Verkaufs aktualisiert. Dazu gehört nicht nur, dass er eine Galerie mit Oberlicht bauen lässt, sondern auch Kataloge mit Abbildungen veröffentlicht und sich an ein internationales Publikum wendet.

Le Bruns Kataloge zu Sammlungsverkäufen reihen sich ein in die Tradition der Auktionskataloge von Gersaint und Mariette, unterscheiden sich aber von Vorgängerwerken seiner Konkurrenten hinsichtlich einer konsequenten Darlegung von Sujet, Ausführung, Qualität, Maßangabe sowie Provenienz eines Werks und in einigen Katalogen sogar vorheriger Verkaufspreise. Die so erzeugte Transparenz ermöglicht es Sammlern unterschiedlichen Kenntnisstandes, nicht nur die Beschaffenheit, sondern auch den Marktwert der Kunstwerke zu beurteilen. Der von Le Brun 1809 veröffentlichte *Recueil des gravures* vereint mehrere Funktionen: Auktionskatalog sowie Sammlungs- und Lehrbuch. Aufgrund seines Formats ist er zudem als Begleitbuch zur Ausstellung gedacht und steht in Verwandtschaft zum Vademecum. Indem er kein Vorwissen voraussetzt, sondern Künstler und Werke gleichermaßen vorstellt, kann Le Brun neue Leser und Käuferschichten gewinnen, die seine Konkurrenten bis dahin nicht erreichen. Die meist auf Konturen reduzierten Reproduktionen, welche die Texte zu Künstlern und Werken ergänzen, dienen Le

⁶⁴⁰ Le Brun, *Recueil de gravures* (1809), Bd. I, S.ix.

Brun im Handel mit London als wichtige Referenz zur Identifizierung der Gemälde. Mit dem *Recueil de gravures*, der sowohl Informationsmedium als auch Werbeträger ist, etabliert Le Brun einen neuen Buchtypus handlichen Formates auf dem internationalen Kunstmarkt.

Als Le Brun im Revolutionsjahr 1789 zeitgenössischen Künstlern seinen Saal in der rue Cléry für eine Ausstellung zur Verfügung stellt, verletzt er damit nicht nur das Monopol der Akademie und ihres Salons. Er fördert jene zeitgenössische Kunst, die abseits der reglementierenden staatlichen Kontrolle entsteht und ein breites Spektrum an Sujets jenseits der Historie vertritt. Ein derartiger Affront gegen die königliche Institution ist als politische Aktion zu bewerten. Während die Salons eine Selbstdarstellung der Monarchie und ihrer Künstler sind, vertritt die Ausstellung in der rue Cléry eine entschiedene Gegenposition, die in dieser Zeit unvermeidlich politischen Sprengstoff birgt. Relevant ist hierbei die Verbindung, die zwischen einer freien, nicht von der Akademie kontrollierten Ausstellung Le Bruns und ihren Werken hergestellt wird – genauer die Verbindung von Sujet und Kontext. Landschafts- und Genrebilder, die aufgrund ihrer Thematik von der königlichen Selbstdarstellung unbelastet sind, eignen sich besonders als Träger einer vielleicht auch sentimentalisierten Vorstellung von Freiheit und Gleichheit. Dass die Gemälde der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts auch bei aristokratischen Sammlern im 18. Jahrhunderts beliebt gewesen sind, steht hierzu nicht im Widerspruch. Weil das Historienbild eng mit der Monarchie verknüpft ist, werden in der Phase von 1789 bis 1799 neue Bildthemen gesucht, um eine nationale Identität zu stiften. In den Debatten der Revolution stellt Le Brun das Genrebild schließlich als neues Historienbild vor. Die Ereignisse der Revolution verlangen nach einer Darstellung, die sich nicht an den klassizistischen Historienbildern orientiert, sondern vor dem Hintergrund von Landschaften und Stadtansichten französische Soldaten zeigt. Diese Ereignisbilder finden vor allem in der Druckgrafik ihre Verbreitung und Rezeption.

In diese Zeit fällt Le Bruns Engagement im entstehenden Nationalmuseum, welches sich die Bewahrung von Kunstwerken als neutralisierte historische Zeugnisse einer Epoche, die überwunden werden will, zur Aufgabe macht. Er setzt sich energisch dafür ein, das nationale Erbe zu erhalten und das Museum als Bildungseinrichtung zu etablieren. Als Le Brun sein Selbstporträt im Pariser Salon von 1795 ausstellt, liegt die Phase der Auseinandersetzung mit den Innenministern Roland und Garat sowie der Museumskommission bereits hinter ihm. Nicht ohne Stolz

zeigt er sich dem Pariser Salonpublikum in Frack und Chapeau, umgeben von einer Staffelei, Antiquitäten und seinen Publikationen. Zu diesem Zeitpunkt ist er bereits *Commissaire-expert* des *Musée central des arts*, was vermutlich ausschlaggebend für seine Selbstdarstellung gewesen ist. Bis zu diesem Zeitpunkt hat er bereits maßgeblich zur Entstehung des Museums beigetragen und mit seinen Korrespondenzen sowie Schriften relevante Themen teils öffentlich diskutiert. Dazu gehört zum einen die Frage nach der Organisation der Museumsleitung und der Kompetenz ihrer Mitglieder, die seitens Le Brun mit einer Auswahl von hervorragenden Künstlern der verschiedenen Gattungen wie Malerei, Bildhauerei und Architektur sowie Experten seines Fachs – also Kunstkennern – beantwortet wird. Zum anderen gebührt ihm ein entscheidender Beitrag zur Bewahrung von Kunstwerken, die am Beispiel der von Picault und Le Brun geforderten Ausrichtung eines Wettbewerbs für Restauratoren in Erscheinung tritt. Der Wettbewerb und die von ihm eingeführten konservatorischen Qualitätsstandards, wie eine Bestandsaufnahme der Werke, die Vorgehensweise mit Auswahl der adäquaten Restaurierungstechnik (Oberflächenreinigung, Firnisabnahme, Retusche, Neubespannung oder Änderung des Bildträgers), das Einbeziehen von Chemikern beim Mischen der Farben für Retuschen, die Konservierung durch geprüfte, erfahrene Restauratoren, den Restaurierungsbericht und die Darlegung der Restaurierung gegenüber der Öffentlichkeit verdeutlichen, wie wichtig und grundlegend seine Überlegungen gewesen sind, da sie bis heute Gültigkeit besitzen.

Le Bruns zweijährige Reise durch Spanien, Italien und Frankreich sowie die Ausstellung seiner daraus resultierenden Sammlung im Jahr 1809 sind im Kontext seines nicht erfüllten Anspruchs einer leitenden Stelle im Museum zu deuten. Mit seiner Sammlung intendiert er nicht weniger, als die Geschichte der Kunst abzubilden und stellt sich öffentlich in Konkurrenz zu dem von Denon geleiteten Museum. Er beweist, dass er eine Sammlung nach musealen Kriterien zusammenstellen und schließlich verkaufen kann. Diese beinhaltet Werke aller Schulen und Epochen – von der frühen italienischen bis zur französischen zeitgenössischen Malerei. In diesem Kontext lässt sich die Reise als Abschluss seines Lebenswerks interpretieren und kompensiert sein unerreichtes Ziel, Direktor des *Musée Napoléon* zu werden. Gleichzeitig stellt sie eine Provokation gegenüber Denon und der staatlichen Institution dar, da Denon erst nach Le Brun in Spanien eintrifft und seine Unkenntnis verhindert, dass spanische Werke vor 1813 Paris erreichen. Obwohl Le

Brun den französischen Markt nicht mit einer Vielzahl an spanischen Gemälden versorgt, gehört er zu den Pionieren im Handel mit spanischen Gemälden, deren Erfolg sich in den folgenden Jahren einstellt. Die fortschreitende Entdeckung spanischer Kunst zum Ende des ersten Empire und seine Popularität während der Julimonarchie führen schließlich zur Entstehung eines Museums für spanische Kunst. Dies bestätigt, dass Le Brun richtungweisende Impulse sowohl für den Kunstmarkt als auch das Museum gegeben hat. Das betrifft sowohl die Etablierung von jungen Künstlern in Frankreich, die außerhalb der Akademie tätig gewesen sind, also auch von Malern früherer Epochen und Schulen, insbesondere der niederländischen und spanischen Schule. Für das Museum als staatliche Einrichtung forciert er die Bewahrung des nationalen Kulturerbes durch qualifizierte Restaurierung. Zudem regt er an, das Museum als Ort der Bildung und Vermittlung für Schüler und Bürger zu etablieren. Seine Idealvorstellung von einem Museum, das die Geschichte der Kunst präsentiert und Werke durch ihre Anordnung im historischen und chronologischen Kontext sowie dem Meister-Schüler-Verhältnis vergleichbar macht, bietet die Möglichkeit eines wissenschaftlichen, kritischen Diskurses. Eine an der fürstlichen Sammlung orientierte Hängung mit einem zentralen Meisterwerk und weiteren Bildern unter verschiedenen Aspekten wie Ähnlichkeit, Kontrast oder Meister-Schüler-Vergleich mit dem Ziel des Genusses folgt keiner nachvollziehbaren Logik und bleibt für ihn ohne didaktischen Anspruch. Für die Vermittlung einer Geschichte der Kunst, das Unterscheiden von Stilen und Epochen, für das Verständnis des Museums als Bildungseinrichtung, so dass es auch auf die Bildung eines Kanons wirkt, ist Le Bruns Forderung einer Hängung nach Schulen grundlegend.

Die Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts bildet mit ihrer Systematisierung nach Schulen nicht nur eine Basis für die Einrichtung des Museums, sondern auch für Galeriewerke. Le Bruns *Galerie des peintres* ist eine Abwandlung dieser Galeriewerke, die ursprünglich zur Repräsentation einer Sammlung und zur Reputation des Sammlers erstellt wurden. Als inhaltliche Vorlage dienen Le Brun die Vitenbücher von Descamps, mit denen er sein Werk vergleicht und die er durch Aufnahme von qualitätvollen Reproduktionsstichen unterschiedlicher Stecher nach Gemälden übertreffen will. Allerdings beschränkt sich Le Brun auf eine repräsentative Auswahl von Künstlern, die in einer Galerie vertreten sein sollten, aber nicht in einer realen Galerie existieren, wie sonst bei gedruckten Galeriewerken üblich. Der Bildungsanspruch, wie er im *Recueil Crozat* zu beobachten ist, bleibt auch bei

Le Bruns *Galerie des peintres* bestehen, doch steht hinter seiner Publikation eine Verkaufsstrategie, die zuvor bei Galeriewerken nicht anzutreffen ist. Bei fürstlichen und aristokratischen Sammlungen stehen Repräsentation, Ehrgeiz, Wertsteigerung und Bestätigung des Kunstverständnisses ihres Sammlers durch Auswahl der Werke im Vordergrund. Der Besitz von Kunstwerken zeugt seit jeher von Macht und Reichtum, sie schmücken ihr Umfeld, belehren und berichten. Dies alles vermitteln auch Publikationen zu derartigen Sammlungen wie der *Recueil Crozat*, die *Galerie de Dresde* oder die *Galerie du Palais Royal*. Le Brun jedoch nutzt als Kunsthändler die *Galerie des peintres* zur Präsentation von Künstlern und ihren Werken, die er auf dem Kunstmarkt anbietet, deren Marktpreis er fixieren, erhöhen und deren Absatz er fördern möchte. Ursprünglich der Erkenntnis und dem Genuss gewidmet, modifiziert er das Kunst- oder Sammlungsbuch und strukturiert es nach Regeln kennerschaftlicher Reflexion. Zugleich verwandelt er es zu einem Verkaufsinstrument. Darüber hinaus strebt er mit der Publikation eine Erweiterung des Künstlerkanons in Frankreich und den Nachbarländern an, indem er unbekannte Künstler in sein Galeriewerk aufnimmt. Darunter fallen in Frankreich nahezu unbekannte Maler, die bis dato selten oder gar nicht in öffentlichen Verkäufen zu finden und auch in Vitenbüchern bislang unberücksichtigt sind – namentlich Beerstraten, Brekelencamp, Buys, Cappelle, Clomp, Decker, La Haye, Hobbema, de Koning, Limborch, Michaud, van Mol, Ochtervelt, vander Poel, Romeyn, Saenredam, van Tol, van Loo, Weeninx, Werner und Vermeer. Es ist mitunter sein Verdienst, dass diese Künstler Eingang in Sammlungen und Museen gefunden haben.

In seiner Zusammenstellung der Meister und Schüler bleibt Le Brun dem Kanon des 18. Jahrhunderts verhaftet, da er die Künstler in Abwägung der Ankaufs- und Verkaufsmöglichkeiten wählt. Dennoch führt er neue Künstler neben namhaften und bekannten Meistern der Schulen des Nordens ein und verschafft ihnen so Eingang in den etablierten Kanon. Wie man dem Vorwort zum ersten Band der *Galerie des peintres* entnehmen kann, ist Le Brun bestrebt, die von der Akademie eingeführte Gattungshierarchie innerhalb der Malerei aufzubrechen. Kenntnisse der Antike beziehungsweise Orientierung an deren Kunst- und Schönheitsideal sowie das Verhältnis vom Kunstwerk zur literarischen Bedeutung seines Stoffs sind zwei wichtige Urteilsriterien von Roger de Piles, die auch spätere Autoren immer wieder aufgreifen. Es sind Leit motive der akademischen Lehre, so dass man trotz einer toleranteren Sichtweise auf die Schulen des Nordens doch an diesen Grundprinzipien

festhält. Le Brun versucht mit Hilfe der Politisierung niederländischer und deutscher Malerei zu einer Umdeutung des Landschafts- und Genrebildes zu gelangen. Damit wird ein Zusammenhang zwischen nationaler Identität und Bildthema erzeugt, die im Zuge der Revolution Einfluss auf die Bildfindung in Frankreich hat und vor allem im druckgrafischen Ereignisbild und bei patriotischen Bildthemen evident wird. Denn im französischen Nationaldiskurs verläuft die Suche nach einer nationalen Identität über die Abgrenzung zur Monarchie. Im monarchischen System ist eine Identifikation des Volks mit den Symbolen des Herrschers nicht gewährleistet, weshalb die Suche nach einer neuen Bildsprache und anderen Symbolen während der Revolution besondere Bedeutung erlangt. Die Landschaft wird zu einem Motiv für Freiheit, das aus der ikonografischen Tradition heraustritt. Das Genrebild wird zum Vorbild für patriotische Themen. So erweist sich die *Galerie des peintres* als Instrument zur Absatzförderung von bislang kaum bekannten Künstlern der Schulen des Nordens. Darüber hinaus erweitert Le Brun mit diesem Galeriewerk den Kanon niederländischer Künstler in Frankreich und bereitet im Kontext der nationalen Identitätsstiftung eine neue Rezeption der Genre- und Landschaftsmalerei vor, die sich im 19. Jahrhundert fortsetzt.



Anhang

Abkürzungen

BNF	Bibliothèque nationale de France, Departement des Manuscrits, Correspondance et papiers de Jean-Baptiste Pierre LeBrun (1748–1813), XVIIIe et XIXe siècles, MS. NAF 20157
C. D.	Catalogue de la collection de pièces sur les beaux-arts, imprimées et manuscrites, recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes, par Georges Duplessis, 1881, Tome 16, pièces 405 à 426 (Collection Deloynes)
GPI	Getty Provenance Index
INHA	Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art
NAF	Nouvelles Acquisitions Françaises
P. T. L.	Papiers Vigée Le Brun, Le Brun, Tripier Le Franc, Autographes, cartons 51, 52.1, 52, INHA

Hinweis zur Transkription

Bei der Übertragung der Quellschriften wurde die Schreibweise der Vorlage übernommen. Fehlende Akzente und einzelne Buchstaben wurden zur besseren Lesbarkeit ohne Markierung gemäß der neuen Rechtschreibung ergänzt. Weitere Änderungen sind durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Unleserliche Worte und Unterschriften sind als solche vermerkt.

Briefe

**Correspondance et papiers de Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748–1813)
XVIIIe et XIXe siècles, MS. NAF 20157**

5

Paris, le 26 fructidor an 4.e de la République une et indivisible.

Le Ministre de l'Intérieur,
au Citoyen Le Brun, peintre, rue du groß chenet

Le Citoyen de Nesle ayant été déclaré non émigré, citoyen, rentre dans ses possessions et la maison qui lui appartient, rue de Beaune, doit être entièrement évacuée. Pour effectuer cette évacuation je vous invite, citoyen, à faire dans ce Dépôt le triage définitif 1°. des objets à placer au Muséum. 2°. De ceux qui sont réservés pour le Directoire. 3°. De ceux qui ont été destiné à quelques créateurs de l'état. 4°. Enfin de ceux qu'on doit vendre à l'encan. J'ai prévenue le citoyen [nom illisible] conservateur du Départ.[ment]. Je vous invite à vous concerter avec lui sur cette opération urgente.

Salut et paternité

[Signature Ministre]

9

Paris, le 17 Brumaire an 5.e de la République une et indivisible.

Le Ministre le l'Intérieur,
aux citoyens Lebrun et Robert Peintres

Le Ministre des finances m'a prévenu, Citoyens, qu'il avait autorisé le citoyen Villette à retirer du garde-meuble de Versailles plusieurs objets parmi lesquels se trouvent marqués une centaine de tableaux qu'il m'ajoute avoir été reconnus inutiles pour l'instruction et devoir être vendus aux fournisseurs de la République.

J'ignore par que ces tableaux ont ainsi été jugés; mais comme il est possible qu'ils aient été appréciés plutôt avec le sentiment des besoins de la République – qu'avec celui d'amour des arts, j'ai invité le Ministre des finances à faire suspendre la vente de les tableaux jusqu'à ce qu'ils aient été examinés par des artistes-connoisseurs et également zélés pour les intérêts de la République en ceux des arts.

Je vous invite donc, Citoyens, à nous transporter le plutôt possible à Versailles pour examiner de concerts avec les conservateurs du Musée les tableaux et les objets d'art que l'on peut mettre à la disposition du Ministre des finances pour être donnés en paiement aux créanciers de la République

Je joins ici copie d'un nouvel état estimatif, que m'a adressé le Ministre des finances, de plusieurs objets existant au Musée de Versailles et qu'il me marque également n'avoir pas été jugés dignes d'y être conservés. Je nous engager à les examiner et à me faire passer votre rapport le plutôt possible.

Salut et fraternité

[Signature Ministre]

17

Paris, le 29 Nivôse an 5.e de la République française, une et indivisible.

Le Ministre de l'Intérieur,

au citoyen Le Brun, peintre, rue du gros Chenet

Je vous invite, citoyen, à procéder de concert avec le citoyen Le Noir, conservateur du musée des monuments française au triage des tableaux et autres objets d'art et déposé aux petit augustine et qui ne mérites pas d'être conservé sous les rapports de l'art, de l'histoire ou de curiosité. Cet objets seront réunir à ceux qui sont destiné à être vendus à la Maison de Nesle.

Salut et fraternité

[Signature Ministre]

24

Ministère de l'Intérieur
Paris, le 20 Thermidor, an 12.
3.e Division,
Bureau des Beaux arts et des sciences
N° 1234 Depart 124

Le Ministre de l'Intérieur,
A Monsieur Le Brun Administrateur honoraire du Musée Napoléon

Je vous préviens, Monsieur, que je vous ai choisi pour être un des Membres de la commission que j'ai nommée pour examiner les productions des artistes qui n'ont pions encore remporté de prix dans les concours, et pour juger quelles sont celles de ces productions qui sont digne de paroître à l'exposition qui aura lieu au premier vendémiaire prochain.

La Commission est composée de tous les Membres honoraire du Musée Napoléon. Vous voudrez bien vous concerter avec eux et vous réunir, lorsque vous serez convoqué par M. Denon, et en cas d'absence de ce Directeur, par M. Lavallée, Secrétaire général du Musée.

Je vous salue

[Signature Ministre]

29

Vivant-Denon, Membre de l'Institut national, de la Légion d'honneur;
Directeur général du Musée Napoléon, de la Monnaie des Médailles, etc.

A Monsieur Le Brun Membre honoraire de la Direction du Musée Napoléon
Monsieur.

D'après l'arrête du Ministre qui vous nomme membre de la Commission chargée d'examiner les productions apportée à l'exposition publique, j'ai l'honneur de vous inviter à vous réunir à vos collègue le 17 fructidor à midi dans la Galerie d'Apollon pour vous occupiez de cette mission.

Je vous salut avec considération

[Signature Denon]

42

Lettre de Le Brun

[Sans date]

Général Premier Consul

Au nombre des obligations que vous avez en France, on doit compter celle des monuments des arts dont vous l'avez enrichie. Mais ces monuments exigent les soins d'un homme qui, éclairé instruit par le longues études et une grande expérience, veille à leur conservation les tableaux sont des objets précieux mais périssables, et lors que de jour en jour ils peuvent se détruire on du moins se dégrader, il faut qu'une main attentive les garantisse des ravages du tem[p]s. il n'en est pas d'eux comme de certaines parties des sciences, qu'un La Lépède préside au Cabinet d'histoire naturelle, un Chouin au Jardin des plantes, rien de mieux, mais l'habile David et nos plus fameux artistes ne seraient pas en état de veiller sur les tableaux de la République ils n'ont pas la connaissance pratique des anciens maîtres. ils n'ont ni nettoyé ni réparé des tableaux. ils ne pourraient pas garantir les originaux que l'on de roberai pour y substituer des copies.

mes connaissance en peinture, mon talent et ma longue expérience comme artiste réparateur m'avaient fait obtenir en 1784 la place de Garde des Tableaux du Si devant Comte D'Artois et en 1787 celle de Garde et Directeur Général des Tableaux du Si devant Duc D'Orléans. J'ai publié différent ouvrages sur la peinture, J'ai formée différent Cabinets précieux, J'ai fait quarante trois voyages chez l'Étranger et rapporte en France une foule de tableaux rares, c'est a ces titres Général Premier Consul, que J'ose solliciter La Place de Directeur ou inspecteur Général des tableaux de la République ou celle d'inspecteur et Garder des tableaux de Palais et maisons du Gouvernement.

Salut et profond respect

[Signature Le Brun]

Commissaire Expert du musée central des arts.

54

Paris, le 15 Pluviôse an 7.e de la République française, une et indivisible.

Le Ministre de l'Intérieur,

Au citoyen Le Brun

Citoyen, le citoyen Hooghstoel occupé depuis longtem[p]s de la restauration des tableaux croit avoir fait une nouvelle découverte importante sur la manière d'enlever la peinture sur le bois.

Ce citoyen propose d'en faire l'essai présence du Musée central des Arts et d'un jury d'artistes chargé de prononcer sur l'avantage des moyens qu'il présente.

Je vous invite, citoyen, à vouloir bien être présent à l'opération du citoyen Hooghstoel. Les Administrateurs du Musée et les citoyens Pomereul, Dracet, Merinée et David, sont nommés commissaires avec vous. Je vous invite à nous concerter avec eux sur le jour ou vous pourrez nous réunir.

Vous voudrez bien constater l'état du tableau sur lequel opérera le citoyen Hooghstoel ainsi que le tems <sic> en la dépense qu'exigerait une pareille entreprise faite par les procédés ordinaires. Vous examinerez ensuite comment cet Artiste détachera le bois de l'impression. Enfin je compte assez sur votre zèle pour le progrès des arts pour espérer que vous voudrez bien d'accord avec les autres commissaires me mettre à portée de prononcer sur les avantages de cette découverte.

Salut et fraternité

[Signature Francois du neuf chateau]

76

Extrait du Registre des Délibérations de la Commission Temporaire des Arts
Adjointe au Comité d'Instruction publique.

Ce 5 fructidor an Deuxième de la République Française une et indivisible.

Les Commissaires précédemment envoyés dans les Département de Seine et
Oise, son chargés de se rendre à [...] pour y visiter un tableau que l'on dis être du
Poussin. Le Brun est adjoins aux dit Commissaires.

Sous extrait, conforme, à Paris, le 18 fructidor 2e. année Républicaine.

[Signature Audry]

Secrétaire de la Commission temporaire des Arts

La Commission des Revenus nationaux,
au Citoyen Lebrun, adjoint à la Commission temporaire des Arts,
Rue de gros chenet, N° 47

Par notre lettre du 30 Nivôse dernier, Citoyen, nous t'avons marqué que nous avons écrit à la Commission temporaire des arts pour lui demander son avis sur le mode qu'il convenait d'adopter pour fixer le traitement que tu réclamer, relativement au choix et rassemblement que tu es chargé de faire dans les Maisons des Émigrés et Condamnés des Tableaux, Estampes, et autres objets précieux pour les échanges.

Elle vient de nous répondre pour nous assurer que tu n'étais pas précisément attaché à la Commission temporaire des arts d'où il résulte qu'il n'y a point de difficulté à ce que nous te faisons payes le travail que tu as fait sous notre surveillance et d'après nos ordres.

Elle nous informe, à la vérité, que suivant un arrêté du 10 fructidor dernier il t'a été alloué en ta qualité d'adjoint à la Société de peinture 1166" 13s 4a pour 7 mois, ce qui fait 166" 13 ct pour mois: mais nous avons pensé que cette somme étant pour toi un très modique dédommagement de tes travaux comme adjoint à la

Section de peinture, il était juste de la accorder un traitement que nous avons fixé ainsi que tu le demander à 500" par mois.

Cependant nous l'observons qu'au moyen du Décret qui ne permet par de toucher deux traitement à la fois : nous avons cru devoir déduire sur ces 500" les 166"13,,4 a que tu reçoive par mois de la Commission temporaire des arts.

Nous t'observons également qu'en te faisant jouir du bénéfice du Décret du 4 Pluviôse, nous t'accordons pour les mois de Nivôse et Pluviôse 300" d'indemnité a raison de 150" par mois en sur du traitement principal.

Ainsi calcul fait de retraitement pendant 5 mois sur le pied de 500" et y compris l'indemnité de 300" pour les deux derniers mois, cela fait 2800"

Sur quoi déduisant ce que tu as reçu pendant le même temps de la Commission temporaire des arts qui est de 833"6,,8

Il te revient net 1966"13,,4

Nous te prévenons en conséquence que nous venons d'expédier et envoyer à la Trésorier Nationale une ordonnance de paiement de la somme de dix neuf cens soixante six livres, treize sou quatre deniers pour ton traitement pendant 5 mois y compris celui de Pluviôse.

Tu pourras en conséquence avec la présente lettre te présenter à la Trésorier nationale à l'effet d'y toucher le montant de cette ordonnance.

[Signatures Boches / Lannou]

90

Paris, le 9 vendémiaire an 4e de la République

Le Secrétaire de la Commission temporaire des arts adjointe au Comité d'instruction Publique.

Au Citoyen Lebrun.

Citoyen

Le Directoire vous invite à lui donner l'état du nombre des Bouchers que composent votre ménage, afin de vous faire participer aux avantages que fait le gouvernement aux employés des Commissions.

Salut fraternel.

[Signature Ouvry]

92

Paris le 29. Messidor an 4. de la République
Le Conservatoire du Musée Central des arts.
Au Citoyen Le Brun Peintre.

Le Ministre le l'intérieure, Citoyen, sur notre demande, nous a chargé de vous inviter a vouloir bien faire le fonction de Commissaire dans un opération qui concerne le Muséum; il s'agit de prononce sur un échange de tableaux proposé en nous réunissant à nous pour cet objet.

Si vous pouvez nous rendre au Musée des arts après demain 1.er Thermidor entre un heure et deux heure, nous vous invitons à vouloir bien nous en prévenir.

Salut et fraternité

[Signature Fragonard et Foubert B. (?)]

93

Paris le 30 Messidor l'an 4

Le Brun aux membres du Conservatoire du Musée central des arts.

J'accepte Citoyen la mission dont le ministre de l'intérieur me charge par votre orgue ...

Je me rendrai le 1er Thermidor entre un heur et deux au musée.

Salut et fraternité

Le Brun

101

Paris le 4. Vendémiaire an 5.

Le Conservateur de Musée Central des Arts.

Au Citoyen Le Brun Peintre.

Le Gouvernement, Citoyen, vous invite encore à vouloir bien vous joindre au Conservatoire pour déterminer le mérite de différents tableaux offert au muséum, et la valeur des objets que pouvant être donnés en échange. Voudrez vous bien nous entendre à cet effet avec le Cn. Vincent, et après avoir déterminé ensemble des moments que vous voudrez également consacrer à cette opération, nous en instruire. C'est un service que vous rendrez aux arts, pour nous c'est un devoir à remplir, et l'instant que vous avez choisi sera toujours le notre.

Salut et fraternité

[Signature Deshayes et Foubert]

103

Paris le 10 Pluviôse an 3 de la République
Le Conseil d'administration du Musée Central des arts
Au Citoyen Le Brun peintre rue du gros chenet.

Le Conseil vous prévient, Citoyen, que le Ministre de l'intérieur vous a nommé commissaire expert pour l'administration du Musée Central des arts. Il vous invite a vous [...] à la prochaine séance qui aura lieu le 11 pluviôse à sept heures du soir et vous transmet copie de l'article 10 de la nouvelle organisation, où sont établis les diverses fonctions que vous aurez à l'emploi.

Salut et fraternité

[Signature Jollain et Lavallés]

104

Extrait de la nouvelle organisation du Musée central des arts, arrêté pour le Ministre de l'intérieur le 3. Pluviôse an 3ème de la République

Art. 8.

Le Commissaire Le Brun est nommé Commissaire expert

Art. 10.

Les fonctions du Commissaire expert consisteront a faire sur les demandes du Ministre où de l'administration du Musée Central toutes les évaluation. Les Inconnaissance, tant pour les musée central lui même que pour celui de l'école française à Versailles, et celui des monuments français aux petite augustine. Il sera consulté pour le classement et le placement des objets dans le musée central et dans celui de l'école française à Versailles. Tout es les soin que l'administration du Musée central des arts appelons le commissaire expert, il aura voix consultera d'autre conseil.

Pour extrait conforme

M. Lavalle

118

L'administration du Musée central des arts

Au Citoyen Le Brun

L'administration vous invite, citoyen, a venir demain le 6. A 11 heures au Musée, elle a besoin de votre avis sur l'arrangement projette des tableaux de l'Italie pour le grand salon.

Salut et fraternité

[Signature illisible / Lavalley]

120

Le 7 Ventôse an 6

L'administration du Musée central des arts

Au Citoyen Le Brun, Commissaire expert pour les musées

L'administration vous prie, citoyen, de venir demain huit ventôse au Muséum. Elle désire avoir, conformément à l'organisation, votre avis sur l'arrangement des tableaux de l'école française dans la grande galerie et sur la restauration de plusieurs tableaux de la dite école.

Salut et fraternité

[Signature Foubert / Lavalley]

127

Le 22 Germinal an 7

L'Administration du Musée Central des arts

Au Citoyen Lebrun, Membre du jury nommé à l'effet d'examiner les tableaux de l'école française que doivent composer le Musée spécial de l'école fr. à Versailles, ou être réservé pour celui Central des arts

Citoyen

Les Ministre de l'Intérieur par sa lettre du 15 Germinal présent nous ayant prévenu que son intention était de réunir dans un dépôt près le Musée central tous les objets d'art que pourront être partagés entre les Départements au servir aux échange avec l'étranger, et nous ayant autoriser à faire à Versailles de concert avec le jury dont vous été membre, le tirage de tous les objets de ce genre qui n'ont aucun rapport à l'école française. Nous n'oublions ainsi que nous en charge les Ministre à nous réunir à l'administration le 2 Germinal à 7 heure du soir afin de fixer le jour ou l'on pourra se rendre à Versailles pour faire le choix demandé.

Salut et fraternité

[Signature Foubert / Lavalley]

INHA: Aut. C52.2. D4. sd19. 29575-29577

Lettre, 5 avr. 1810, écrite par Jean-Baptiste Le Brun, à John Woollett (?) Mention de William Harris.

Le 5 avril 1810

Mon cher ami,

J'ai bien reçu la vôtre on date du 8 dernier, et a temps je vois toute la confiance que Monsieur Harris veut bien avoir en moi, et j'ose dire qu'il ne peut mieux la placer, sans tous les rapports. Parmi les dix articles qu'il a note, j'en ai trouvé deux, savoir : le N° 89 qui est un tableau, plat, froid et médiocre, que je n'avois pas recommandé. Je t'ai donc laissé à ma vente pour 24 louis. Le second est une jolie composition de Gaspre; mais il y a du repeint qui lui a bien fait tort : Il sera à même s'en juger. Je ne l'avois pas recommandé. Le N° 98 par L'Albanne avait aussi été restauré par moi, et n'était pas digne du reste : je le ai donné laissé aller à ma vente. D'un autre coté cela n'aurait fais qu'une petite affaire, qui n'entre pas dans mes vues, ayant refusé ici de grandes offres : En conséquence je me suis déterminé à faire l'envoi de 42 tableaux. 1° dont 40 de plus Capitaux, que je n'ai pas mis dans ma vente, qui sont : Le Carle Dujardin, Le Delpiombeau, le Jules Romain, le St. Jérôme du Corrège, les trois Dominiquins ; le Titien, un de Gaspre de ricardie, le Coup de vent ; La Sainte famille de Ribera, la Conception de Murillo, La vierge et l'Enfant du même, le Cromwell de Vélasquèz, la jeune fille de Rembrandt, la ville de Gênes par Claude Lorrain, un soleil couchant du même ; la tête de Raphael, la Vierge et l'Enfant d'Annibal Carrache ; la Ste famille de Schidonne, les deux têtes du Corrège, Le Vinci, 2 autres Louis Carrache, un Salvator, les deux Cortonne, la Bacchante de Louis Carrache, le sauveur par Dolci, le St Jean par le Parmesan, le Jean Béllin & autres. Ce sont donc en 42 tableaux, le choix des choix de ma collection de 600 tableaux, que je me décide à envoyer, et qui va être en route sous trois ou quatre jour. Comme ils sont tous nettoyés et en ordre, j'espère qu'on sera surpris de la beauté extraordinaire de cet envoi, ainsi que de la modicité des prix que j'en ai demandés : Mais aussi il y avait encore un erreur, ayant appris que j'aurais perdu 20 per cent sur le change, or il faudra que j'obtienne cette différence, et celle des frais, qu'ils

vont occasionner, et j'aime à le répéter, ce sera un de plus grands marchés, s'il se fait comme je le désire, en bloc. Aussi m'écrit on de votre ville de ne pas les envoyer, que l'on me les achètera ici, et je crois que l'on redoute leur apparition. Je continue donc, mon ami, à vous charge de cette négociation, il n'y aura que M. Harris qui les verra. Je désirerai aussi que mon beau petit Dominiquin, que vous avez, entra dans ce marché, son prix étant de 200 Guinées.

Vous m'avez fait grand plaisir en me donnant des nouvelles de mon ami le Chevalier Bourgeoin. Je suis charmé qu'il se réunisse à vous, en faveur de Mr Harris qui pourra prendre auprès de lui tous les renseignements qu'il croira nécessaire sur mon compte. Il lui dira que pendant 30 années tout ce que j'ai envoyé à Mr Desenfant, ne m'a mérité que des remerciements : je n'ai jamais trompé personne, et ne commencera pas.

J'aimerais aussi à apprendre que les Vase Étrusques vous seront parvenus, et si vous trouvez une bonne offre en bloc vous me le manderez, afin d'en conclure la vente. Le Moniteur a refusé de mettre l'annonce du Cabinet de minéralogie, vu le lieu où il est et qu'ils ne sont pas d'annonce de ventes, ce papier étant au Gouvernement.

Quant à votre chère famille qui augment, elle ne saurait trop augmenter : Dieu bénit toujours les grandes familles, et quand elles ont un chef comme vous, elles doivent toujours prospérer. Mme Lebrun se rétablit doucement de son Rhumatisme goutteux, et ma fille se porte bien, Dieu merci. Elles me chargent toutes deux, de mille amitiés et hommages pour votre chère famille.

Tout à vous.

INHA: Aut. C52.2. D4. sd19. 29664-29666
État des 17 balleau et des 30 caisse ou Boite et des prix demandé sans observations

Description du contenu de ballots, caisses et boîtes de tableaux de J.-B. Le Brun.

Feuillet annexe décrivant la pièce: „note du contenu de 30 Boîtes ou Caisses, renfermées dans 17 Ballots Tableaux et Bordures, ainsi que de leurs prix.“

Avr. 1810

Marques des ballots L B C			N° des Gravures	Louis
1	n° 1	un Paysage de Carle du Jardin	165	2500
	n° 2	une St. famille de Sebastien del piombo	21	780
2	n° 3	La vierge et l'enfan par Jules romain	41	500
	n° 5	idem du Dominiquin	107	500
3	n° 4	St. gerome et une ange du Correge	60	1000
	n° 6	Bethzabée par Louis Carache	73	150
4		La St. famille dans un Paysage du titien	16	1000
		Gaspre et N. Poussin	46	400
		S'. famille de 5 figures par Ribera	128	1000
		La Conception de Murillo	134	1000
		La vierge et l'enfan par le même	135	800
		Le portrait en pieds de Cromvelde, Velasquez	30	600
5	n° 8	La ville de Genes par Claude Lorrain	170	650
	n° 9	un soleil [soleil] couchant de même	172	400
6	10	Raphael une tete d'home [homme]	40	400
	11	la vierge et l'enfan D'anibal Carache	79	350
	12	une St. famille de Schidonne 4 figures	84	300
	14	L Carache le C ^{te} au tombeau d'arimatie	72	280
	15	de Christe en buste par L. de vinci	2	75
	18	S'. Gerome de pietre de Cortonne	11	150

Marques des ballots L B C			N° des Gravures	Louis
7	n° 17	paysages et soldat par Salvator roza	121	300
	n° 23	la viegre et l'enfan par Jean Bellin	15	125
8	n° 19	la sauveur prtan sa croix par Dolci	14	150
	n° 20	St. Jean l'evangeliste du parmesan	67	250
	n° 24	La magdelaine par mazolla	69	50
9	n° 7	une Jeune fille par Rembrandt	152	350
	n° 13	Deux tableaux don S ^{te} Chatrine du Corege	62	400
				14460
10		L'adoration des Berger par pietre de Cotonne	10	250
11		le masacre des inocent du dominiquin	105	900
		les vandeur chassé du temple	106	
12		un fauconnier par le titien	18	30
		St Jean dans le dezet [desert] par Salvator Roza	123	60
		L. Carache le christ mort 2 anges la vierge	75	80
13		paysages de Gaspre et figures de Philippe Lauri	51	80
		idem et figures de N. poussin	50	50
		Le portrait d'une anglaise par mengs		50
14		Cavedon, noe [Noê] camm [Chamm] et Japhet	92	150
		idem Suzanne et les viellard	94	100
		Paul veroneze le portrait d'un antiquaine	29	100
		tete de jeune fille du Schidonne		40
15		Douze piece de Bordure		
16		Douze autres idem		
17		une Bachante et un Satire de L. Carache	71	1000
				17470

Un Ballot séparé renferme 100 exemplaires d'une brochure ou se trouve contenu la gravure au trait des surdités tableaux

Un paquet aussi séparé renferme les Clefs de chaque boîte sauf 5 qu'on trouvera dans la caisse N° 10

INHA: Aut. C52.2. D4. sd19. 29578-29591

Lettres ou copies de lettres de J. Woollett et J. Christie à Mrs Bazin & Cie.

Duplicata de 2 lettres, 27 juin 1810: 1 de John Woollett, 1 de James Christie, à Charles Bazin et Cie, concernant les tableaux envoyés à Londres, et notamment ceux que William Harris accepte d'acheter.

Duplikat 29578-29579

Le 27 Juin 1810

Mess. Charles Bazin et Cie (Compagnie) à Paris

Messieurs,

J'ai bien reçu l'honorée votre du 26 du passé renfermant Copie de vos Instructions touchant la vente des tableaux dont j'eus l'honneur de vous annoncer l'heureuse arrivée par la mienne du 7 Courant. J'ai depuis fait débarquer les 17 caisses et tout a été ouvert sans préjudice aux tableaux, vos instructions ayant été dûment observées. Je les ai fait voir à Mons[ieur] Harris, qui après les avoir vu et fait ses réflexions a offert de prendre pour la Valeur de L 10,780. Montant des Tableaux dont il a fait choix et dont vous trouverez la note en l'autre part, observant que le numéro préfixé est celui de la Gravure. Quant au paiement il m'a proposé de le faire comme suit

3000	En argent comptant
4000	En son acceptation a 6/m
<u>9780</u>	<u>En son acceptation a 9/m</u>
10780	

Ceci ne cadrant pas exactement avec les Instructions que vous m'avez donné, je n'ai pas cru devoir accepter sa proposition sans en demander votre Permission, puisque vous me paraissez attendre le paye dette entier en argent comptant. Vous

m'obligerez donc beaucoup Mess. En me faisant tenir votre Réponse au plutôt, afin que je puisse terminer de manière on autre avec M. Harris.

Au reste les tableaux sont mis dans un Endroit bien sur, ou personne ne peut les voir sans ma permission et on je garderai ceux que M. Harris n'accepte point jusqu'au printemps, car il n'y a pas apparence que la Vente pourra se faire avant cet Époque puisque le Parlement ne s'assemblera apparemment qu'au commencement de la nouvelle année a Gouverne.

En attendant votre agréable réponse j'ai l'honneur d'être très sincèrement

A Messieurs

Votre très obéi[ssant] Serviteur

John Woollett

Ce incluse une Lettre de M. Christie

Note des tableaux que M. Harris propose d'accepter

N° des Gravures

14	Carlo Dolce	L 150
21	Delpiombo	780
40	Raphael	400
41	Julio Romano	500
60	Corregio	1000
60	ledit une Tete	200
73	Louis Barracci	150
105	} Dominichino	900
106		
107	Ditto	500
121	Salvator Rosa	600
130	Velasquez	600
134	Murillo	1000
135	Ditto	800
165	Dujardin	2500
	Nymphe et satyre Caracci	1000

Mr. Harris propose aussi de débrayer les droit a la Douane sur les susdits tableaux.

27 Juin 1810

Enfin mon cher ami voici vos tableaux de M. Woollett nous rapporterons la revue que nous en avons faite a la Douane et les propos de M. Harris qui sera content d'en et achète un partie qui montera à 10700 louis. Vous connaissez trop mon bon ami l'esprit de notre marché d'ignorer que dans le mois de juin les Tableaux ne sont plus vendables, quel faut attendre le retour des grand personnages dans l'hiver ou dans le mois de février pour l'occasion de vous en défaire. Pour cette raison s'il m'est été permis d'agir pour vous comme je ferais pour moi même je ne balancerais pas. Je me répandrais tout de suite d'accepter les termes de M. Harris, c. a. d. un payement de 3000 L[ivres] à l'instant 4 mille à six moi et le restant a neuf mois. Puis que je me crois sur de sa responsabilité. Cette partie de la négociation est plutôt l'affaire des M. Woollett avec vous. C'est à moi plus particulièrement de vous aviser à l'égard de ce qui pourra rester dans le cas que cet achat soit décisif.

Il faut donc que je vous avertirai d'une ouverture que m'a faite le Chevalier Bourgeois en faveur d'un jeune homme qu'il protège. Cette personne a la qui dit le Che. Posse de quelque fonds. Il ambitionne une affaire comme celle de M. Harris qui est parmi nous un artiste de la première classe il désire être le Dépositaire de tout ce que vous penseriez consigner à l'avenir et en vendre sur votre compte et de vous rendre ou de m'envoyer pour vente publique tels tableaux pour lesquels il ne trouve pas l'acheteur. Le Chevalier Bourgeois ma faite sa proposition un peu tard. C'est sur vos assurance que je vous inviter a une correspondance avec M. Harris. Et de vous parler en bonne fois je ne connais personne comme M. Harris au dehors en fait d'acheter.

Or donc si vous acceptez les termes que M. Harris vous offre je vous proposerai de garder les Tableaux que restent a lance jusque au printemps. En même temps il peut arriver que M. Harris en prenne encore quelques autre. Considérez en même tem[p]s si vous préférez a vous prier à l'un ou à l'autre. Encore me soit il permis de vous conseiller de garder comme le plus profond secret toute négociation avec des personnes dans ce quartier. Le départ de les tableaux était connus ainsi était leur

arrivée il nous fallait même un peu d'adresse de divertir les curieux et vos gravures même nous ont occasionné des soins.

Adieu mon cher ami j'ajoute mille respects a ma dame votre Épouse après autant de la part de ma famille.

A vous toujours sincèrement

James Christie

INHA Aut. C52.2. D4. sd19. 29628-29629

Traduction française d'une lettre, 1er août 1810, de William Harris à Jean-Baptiste Pierre Le Brun, lui demandant d'acheter pour lui des tableaux à la vente d'Amsterdam.

168 Bond Str 1er août 1810

Mon cher Monsieur

Je viens justement de recevoir une lettre de vous qui m'apprend que vous allez à une vente à Amsterdam. Si vous pouvez me procurer quelques très beaux tableaux de maîtres hollandais ou flamands, à un prix raisonnable, mais il ne les faut pas médiocres, ils doivent être très beaux, comme ceux de Cuyp. A. Van de Velde, Wm. van de Velde, Ostade, Teniers, Berchem, du Jardin, Metz, et Douw. Je serai bien aise de connaître leurs prix, leur grandeur, et leur sujet; je vous en rembourserai immédiatement le paiement à votre ordre et je serai bien aise que vous me répondiez tout de suite.

J'écris ceci en grande hâte, et je suis avec respect

Cher Monsieur

Votre très obéissant serviteur.

INHA Aut. C52.2. D4. sd19. 29630 (Original Version)

168 Bond Str.

I have just received your saying you au gout to a sale at Amsterdam, if you can trouve me some images gene dutch or flemish that they at remarkable price, but not of midling quality they be fine, such as Cuyp, A. V. Velde, Wm. V. Velde, Ostade, Tenier, Berchem, Du Jardin, Metzu or Douw, I shall be glad to hear what they are their prices and seize and the subject, when I will immediatily remit payment ot your order, & shall be glad of an early answer while this in great haste, & by my best respects & amity within.

Your M. William Harris

Literatur

Quellen

- Almanach des Beaux-Arts – Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure. Pour l'an XII*, Paris 1803.
- Almanach National de France*, Paris 1793–1803
- Annales du Musée et de l'Ecole Moderne des Beaux-Arts*, Musée et de l'Ecole Moderne des Beaux-Arts (Hg.), Paris, 1805–1808
- ANONYMUS, *Exposition des tableaux, desseins, &c. des élèves et amateurs de la peinture depuis le jeudi 18 jusqu'au dimanche 21 juin 1789*, in: C. D., Bd. 16, Nr. 408
- Archives parlementaires de 1787 à 1860*, hg von Paul Dupont, Recueil complet, Première série (1787 à 1799)
- BALDINUCCI, Filippo, *Vocabolario toscana dell'arte del disegno*, Firenze 1681
- BASAN, Pierre François, *Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux du cabinet de Monseigneur le Duc de Choiseul*, Paris 1771
- BASAN, Pierre François, *Catalogue raisonné des différens objets de curiosités dans les sciences et arts, qui composoient le Cabinet de feu M. Mariette, Contrôleur général de la grande Chancellerie de France, honoraires Amateur de l'Académie Royale de Peinture, et de celle de Florence*. Paris 1775
- BASAN, Pierre-François, *Collection de cent vingt estampes gravées d'après les tableaux et dessins qui composoient le cabinet de M. Poullain [...] précédée d'un Abrégé historique de la vie des auteurs qui la composent... Cette suite a été exécutée, ...*, Paris 1781
- BIE, Cornelis de, *Het Gulden Cabinet van de edele vry Schilder-Const ontsloten door den lanck ghewenschten Vrede tusschen de twee machtighe Croonen van Spaignien en Vrankryck*, Antwerpen 1662
- BOSSE, Abraham, *De la manière de graver à l'eau-forte et au burin*, 1758
- BOYER D'AGUILLES, Jean-Baptiste, Jacques COELEMANS und Pierre-Jean MARIETTE, *Recueil d'Estampes, d'après des Tableaux des Peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui sont à Aix, dans le cabinet de M. Boyer d'Aguilles [...] gravées par Jacques Coelemans d'Anvers ... avec une Description de chaque Tableau, et le caractère de chaque Peintre*, Paris 1744
- BUCHANAN, William, *Memoirs of Painting*, 2. Bde., London 1824
- CLOUSIER, J. G., *Catalogue des Tabelaux du Cabinet du Roi, au Luxembourg. Nouvelle Édition, Revue, corrigé & augmentée de Nouveaux Tablaux*, Paris 1774

COUCHÉ, Jacques, *Galerie du Palais Royal, gravée d'après les Tableaux des différentes Écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des Peintres et une description historique de chaque Tableau*, 3 Bde., Paris 1786–1808

CROZAT, Pierre und Pierre-Jean Mariette, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins, qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Mgr le Duc d'Orléans, & dans d'autres cabinets, divisé suivant les différentes écoles, avec un abrégé de la vie des peintres et une description historique de chaque tableau [...]*, Paris, de l'Imprimerie royale, 1729–1742

D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph Dezallier, *Abregé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la maniere de connoître les desseins des grands maîtres*, 1745–1752

Déclaration du Roi en faveur de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Donnée à Versailles le 15 Mars 1777, Versailles 1777

DE PILES, Roger, *Conversations sur le connaissance de la peinture*, Paris 1677

DE PILES, Roger, *Abregé de la vie des peintres: avec des reflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, de l'utilité des estampe*, Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Paris 1699, Hildesheim 1969

DE PILES, Roger, *Les premières éléments de la peinture pratique*, Genf 1973

DE PILES, Roger, *Dissertation sur les ouvrages de plus fameux peintres: le cabinet de Monseigneur le Duc de Richelieu*, Genf 1973

DE PILES, Roger, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708 (Neudruck 1989)

DE PILES, Roger, *L'idée du peintre parfait*, Paris 1699 (Neudruck 1993)

DE PILES, Roger, *Abregé de la vie des peintres: avec des reflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait, de la connoissance des desseins, de l'utilité des estampe*, Paris 1715

DE PILES, Roger, *L'idée du peintre parfait*, Paris 1715

DESCAMPS, Jean Baptiste, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, 4. Bd., Paris 1753–1763

DESCAMPS, Jean-Baptiste, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant: avec des reflexions relativement aux arts & quelques gravures*, Paris 1769

Le Dictionnaire de l'Académie française (5. Edition), Paris 1798

DIDEROT, Denis und Jean-Baptiste le Rond d'Alembert, *Encyclopédie méthodique par ordre des matières. Beaux-Arts*, 2 Bde., Paris 1788

DIDEROT, Denis, *Œuvres complètes de Diderot*, hg. von J. Assézat und M. Tournoux, 20 Bde., Paris 1875–1877

DIDEROT, Denis, *Ästhetische Schriften*, hg. und übersetzt von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke, Frankfurt am Main 1968

- DIDEROT, Denis, *Salons*, hg. von Jean Seznec und Jean Adhemar, 4 Bde., Oxford 1975
- DIDEROT, Denis, *Arts et lettres (1739–1766)*, hg. von Arthur M. Wilson, Paris 1980
- DIDEROT, Denis, *Arts et lettres (1767–1770)*, hg. von Arthur M. Wilson, Paris 1984
- DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, Paris 1984
- DU FRESNOY, C. A., *L'art de peinture de C. A. Du Fresnoy*, übersetzt von Roger de Piles, Paris 1673 (2. Auflage)
- DU RAMEAU, Louis Jacques, *Catalogue des Tableaux du Cabinet du Roi placés dans l'Hôtel de la Sur Intenddance à Versailles fait en l'Année 1784 par Louis Jacques Du Rameau*, Versailles 1784
- DU RAMEAU, Louis Jacques, *Inventaire des Tableaux du Cabinet du Roi placés à la Sur Intenddance des Batimens de Sa Majeste à Versailles. Fait en l'Année 1784 par l'ordre de Monsieur Le Comte De la Billarderie D'Angiviller, par Louis Jacques Du Rameau*, Versailles 1784
- ERSCH, Johann Samuel, *Supplément à la France littéraire de 1771–1796*, Hamburg 1802
- FÉLIBIEN, Andre, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1666
- FÉLIBIEN, André, *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Genf 1973
- FÉLIBIEN, Andre, und René DÉMORIS, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1987
- Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel*, Paris 1789–1901
- GERSAINT, Edme François, *Catalogue raisonné de diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangere*, Paris 1744
- GERSAINT, Edme François, *Catalogue raisonné des bijoux, porcelaines, bronzes, lacqs, lustres de cristal de roche et de porcelaine, ... provenans de la Succession de M. Angran, Vicomte de Fonspertuis*, Paris 1747
- GERSAINT, Edme François, *Catalogue raisonné des tableaux, diamans, bagues de toute espèce, bijoux & autres effets provenant de la sucession de feu Monieur Charles Godefroy*, Paris 1748
- GERSAINT, Edme François, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre de Rembrandt et des principales pièces de ses élèves, composé par les sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle Edition corrigé et considérablement augmentée par M. Le Chev. de Claussin*, Paris 1824
- HEELE & GLOMY, *Catalogue raisonné de toutes les pieces qui forment l'œuvre de Rembrandt, composé par feu M. Gersaint & mis au jour, avec les Augmentations nécessaires, par les Sieurs Heele & Glomy*, Paris, Hocheau, 1751
- HEINEKEN, Heinrich, *Idée générale d'une collection complete d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*, Leipzig, Wien 1771

- HOUBRAKEN, Arnold, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 Bde., Amsterdam 1718–1721 (2. Ausg. 1753)
- JOULLAIN, François-Charles, *Catalogue d'une riche collection de Tableaux [...] du Cabinet de M****, Paris 1773
- JOULLAIN, François-Charles, *Réflexions sur la peinture et la gravure, accompagnées d'une courte dissertation sur le commerce de la curiosité et les ventes en général*, Metz 1786
- Journal de Paris*, Paris 1777–1840
- Journal général de France*, Paris 1785–1792
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Etienne, *Réflexions sur quelques cause de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, Den Haag 1747 (Nachdruck Genf 1970)
- LAIRESSE, Gérard de, *Groot Schilderboek, Waar in de Schilderkonst in all haar deelen grondig werd onderweezen, ook door Reneeeringen en Printverbeeldingen verklaard: Met Voorbeelden uit de beste Konststukken der oude en nieuwe Puikschilderen bevestigt: En derzelve Wel – en misstand aangewezen*, Haarlem 1740
- LAIRESSE, Gérard de, *Le Grand livre des peintres ou l'art de la Peinture, traduit du Hollandois sur la seconde Edition avec XXXV Planches en taille-douce*, Paris 1787
- LANDON, Charles Paul, *Annales du musée et de l'école des Beaux-Arts*, Paris 1801–1817
- Lettres patentes du ROY, qui approuvent & confirment les nouveaux Statuts de la Communauté des Peintres & Sculpteurs de l'Académie de Saint Luc, de la Ville de Paris*, Paris 1738
- L'Année littéraire*, Paris 1754–1790
- LE BRUN, Charles, *The conference of Monsieur Le Brun: cheif [sic] painter to the French King, upon expression, general and particular. Translated from the French, and adorned with 43 copper-plates*, London 1701
- LE BRUN, Charles, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions: proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*, Amsterdam 1702 (Nachdruck Hildesheim, Zürich, New York 1982)
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Avertissement de M. Lebrun marchand de tableaux*, 1788, in: C. D., Bd. 16, Nr. 407
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Galerie de peintres flamands, hollandais et allemands: ouvrage enrichi de deux cent une planches gravées d'après les meilleurs tableaux de ces maîtres, par les plus habiles artistes de France, de Hollande et d'Allemagne : avec un texte explicatif pouvant servir à faire reconnaître leur genre et leur manière, et faire prononcer sur le mérite et la valeur de leurs productions, des notes instructives sur la vie de plusieurs peintres dont aucun auteur n'avait parlé, et une table alphabétique des noms des maîtres, la plus complète [sic] et la plus étendue qui ait paru jusqu'à ce jour*. Paris 1792/1796
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Observations sur le muséum national: Pour servir de suite aux Réflexions qu'il a déjà publiées sur le même objet*, Paris 1793

- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Réflexions sur le muséum national*, Paris 1793
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Muséum national, par le citoyen J.-B.-P. Lebrun*, Paris 1794
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Essai sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure*, Paris 1794
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, und Victor DESENNE, *Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement, venant des premier & second envois de Milan, Cremone, Parme, Plaisance, Modène, Cento & Bologne, auquel on a joint le détail de tous les monumens des arts qui sont arrivés d'Italie*, Paris 1797
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Examen historique et critique des tableaux exposés provisoirement, venant de Milan, Cremone, Parme, Plaisance, Modène, Cento & Bologne, auquel on a joint le détail de tous les monumens des artes qui sont arrivés d'Italie*, Paris 1798
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Recueil de gravures au trait, à l'eau-forte, et ombrées, d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillis dans un voyage fait en Espagne, au midi de la France et en Italie, dans le années 1807 et 1808*, Paris 1809
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Explication abrégée de la collection de tableaux exposée publiquement*, Paris 1809
- LÉPICIE, François Bernard, *Catalogue raisonné des Tableaux du Roy*, 2 Bde., Paris 1752
- MANDER, Karel van, *Het Schilder-Boeck* (Livre des Peintres), Haarlem 1604
- MARIETTE, Pierre-Jean, *Description sommaire des pierres gravées du cabinet de feu M. Crozat*, Paris 1741
- MARIETTE, Pierre-Jean, *Description sommaire des desseins des grans maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat*, Paris 1741
- MARIETTE, Pierre-Jean, und Pierre CROZAT (Hg.), *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France dans le cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d'Orléans, et dans d'autres cabinets*, Paris 1729/42
- MARIETTE, Pierre-Jean, *Catalogue des tableaux et sculptures, tant en bronze qu'en marbre du cabinet de feu M. le président de Tugny & de celui de M. Crozat dont la vente se fera vers le milieu du mois de juin 1751 en l'Hôtel où est décédé M. le présent de Tugny, place de Louis le Grand*, Paris 1751
- MAROLLES, Michel de, *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce*, Paris 1666
- MECHEL, Christian, *Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, 17XX
- MECHEL, Christian, *Catalogue des Tableaux des la Galerie Impériale et Royale de Vienne, composé par Chrétien de Mechel, Membre de diverses Académies, d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781*, Basel 1784

MENGES, Anton Raphael, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerey*, Zürich 1774

Mercure de France, Paris 1724–dato

Notice des Tableaux des Écoles Française et Flamande, exposé dans la grande Galerie du Musée Central des Arts, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII, Musée central des Arts, Paris 1799.

Notice des Tableaux exposés dans la Galerie Napoléon, Paris 1810

PAILLET, Alexandre, *Catalogue des Tableaux des trois Écoles [...] Du Cabinet de M. B. *** [Benoit]*, Paris 1786

PAILLET, Alexandre, *Catalogue des Tableaux, Marbres, Bronzes, Vases précieux, Porcelaines anciennes, Meubles de bouille, et autres articles curieux, composant le Cabinet de feu M. Dutartre, ancien Trésorier des Bâtiments*, Paris 1804

PERNETY, Antoine-Joseph, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1757

PIGAGE, Nicolas de, *La Galerie électorale de Dusseldorf ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux : dans lequel on donne une connoissance exacte de cette fameuse collection, & de son local, par des descriptions détaillées, & par une suite de 30 planches, contenant 365 petites estampes rédigées & gravées d'après ces mêmes tableaux*. Basel 1778

PLINIUS SECUNDUS, Gaius, *Naturkunde*, bearb. von Roderich König, Gerhard Winkler, Joachim Hopp und Wolfgang Glöckner, Darmstadt 1973

PRESBYTER, Theophilus, *Schedula diversarum artium I. Band, o. D.*, übersetzt von H. Hagen mit lateinischem Original in: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Wien 1874

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostôme, *Suite aux Considérations sur les arts du dessin en France, ou Réflexions critiques sur le projet de statuts et réglemens de la majorité de l'Académie de peinture et sculpture, par M. Quatremère de Quincy*, Paris 1791

Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie Royal de Dresde. Contenant cinquante pieces avec une description de chaque tableau en françois et en italien, 2. Bde., Dresden, 1757

REMY, Pierre, und Jean-Baptiste GLOMY, *Catalogue raisonné des Tableaux, Sculptures, tant de Marbre que de Bronze [...] et autres effets qui composent le Cabinet de feu Monsieur le Duc de Tallard*. Paris 1756

REMY, Pierre, *Catalogue raisonné de Tableaux, Desseins, et Estampes des meilleurs Maîtres d'Italie, des Pays-Bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France que composent différens cabinet [Heineken] par Pierre Remy*, Paris 1757

REMY, Pierre, *Catalogue de Tableaux originaux de différens Maîtres, Miniatures, Desseins et Estampes sous verre de feu Madame la Marquise de Pompadour*, Paris 1766

REMY, Pierre, *Catalogue raisonné des Tableaux, Desseins & Estampes, et autres effets curieux après le décès de M de Julienne*, Paris 1767

- REMY, Pierre, *Catalogue raisonné des Tableaux, Desseins, Estampes, Bronzes, Terres cuites, Laques, Porcelaines de différentes sortes, montées & non montées; [...] qui composent le Cabinet de feu M. Boucher, Premier Peintre du Roi*, Paris 1771
- REMY, Pierre, *Catalogue des Estampes, Vases de Poterie Étrusques, Figures, Bas-reliefs & Bustes de Bronze, de Marbre & de Terre cuite, Ouvrages en Marqueterie du célèbre Boule pere ... & autres Objets curieux du Cabinet de feu M. Crozat*, Paris 1772
- REMY, Pierre, *Catalogue de Tableaux précieux; [...] qui composent le Cabinet de feu M. Blondel de Gagny*, Paris, London, Amsterdam, Brüssel 1776
- REMY, Pierre, *Catalogue raisonné de Tableaux, Desseins et Estampes, des meilleures Maîtres d'Italie, des Païs-Bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France : Qui composent différens Cabinets*, Paris 1777
- REMY, Pierre, *Catalogue des Tableaux, Desseins, Terres-cuites, [...] et autres objets précieux après le décès de S. A. S. Monseigneur Le Prince de Conty*, Paris 1777
- REMY, Pierre, und C. F. JULLIOT, fils, *Catalogue de Tableaux, et autres effets des Cabinets de feu M. Beaujon*, Paris 1787
- RICHARDSON, Jonathan, und Jonathan RICHARDSON (sen.), *Traité de la peinture, et de la sculpture*, Amsterdam 1728 (Neuausgabe Paris 2008)
- SAINT-YENNE, La Font de, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Den Haag 1747
- SANDRART, Joachim von, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Nürnberg 1675–79
- TOUR, Vidaud de la (Hg.), *Encyclopédie méthodique*, Paris 1788
- TOWNSEND, Joseph, *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*, Bd. 1, London 1791
- VAN MANDER, Karel, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604 (kommentierte Ausgabe 1884)
- VASARI, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore areentino – Con una sua utile et necessaria introduzione a le arti loro*. L. Torrentino, Florenz 1550
- VASARI, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*. Giunti, Florenz 1568
- VIGÉE-LE BRUN, Louise-Elisabeth, *Die Erinnerungen der Malerin Vigée-Le Brun*, 2 Bde., Weimar 1912
- VOLTAIRE, *Oeuvres de Voltaire. Siècle de Louis XIV.*, kommentiert von M. Beuchot, (2 Bde.), Paris 1830
- WATELET, Claude Henri, und Pierre Charles LÉVESQUE, *Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts*, Bd. I, Paris, Liège 1788; Bd. II, Paris 1791

- WATELET, Claude Henri, und Pierre Charles LÉVESQUE, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure*, Paris 1792
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen an den hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichgrafen von Brühl*, Dresden 1762
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Wien 1934
- WOLZOGEN, Wilhelm von, *Journal de voyage à Paris (1788–1791): suivi du Journal politique (1793) et de la Correspondance diplomatique (1793)*, übersetzt von Michel Trémousa, Villeneuve d'Ascq 1998

Auktionskataloge Le Bruns

- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue raisonné de tableaux, dessins, estampes, figures de bronze & de marbre, & morceaux d'histoire naturelle; qui composoient le Cabinet de feu M. Poullain. Suivi d'un abrégé historique de la vie des peintres dont les ouvrages formoient cette collection / par J.B.P. Le Brun. Le catalogue des vases, porcelaines, meubles de boule & autres effets précieux, est de Ph.F. Julliot, etc.*, Paris 1780
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une belle collection de tableaux, des écoles flamande, hollandoise et françoise; et de dessins choisis, montés & non montés, des trois Ecoles; provenans du Cabinet de feu M. Nogaret. La Vente en sera faite le Vendredi 2 Juin 1780*, Paris 1780
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux, des écoles flamande et françoise; Pastels, Gouaches, Dessins; Estampes ... et autres objets de curiosité; qui composent le Cabinet de feu M. Prault, Imprimeur du Roi: dont la vente se fera le Lundi 27 Novembre 1780*, Paris 1780
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue raisonné des Marbres, Jaspes, Agates, Porcelaines anciennes, Laques, beaux Meubles, Lustres [...] & autres formant le Cabinet de Madame La Duchesse Mazarin: la vente en sera faite le Lundi 10 Décembre 1781*, Paris 1781
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue raisonné de tableaux, Marbres, Bronzes, Porcelaines anciennes de première qualité, coloriées du Japon, d'ancien violet, bleu céleste de Chine ... & autres objets de curiosité [du Cabinet De Mr. De Ste Foy]: la vente en sera faite le Lundi 22 Avril 1782*, Paris 1782
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandre, de Hollande et de France [...] & autres objets de curiosité, provenans de différens Cabinets: la vente en sera faite le Mardi 3 Décembre 1782*, Paris 1782
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue raisonné d'une très-belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande et de France [...] & autres objets de curiosité, provenans du Cabinet De M.***: la vente s'en fera le Mardi 8 Avril 1783*, Paris 1782

- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une collection de Desseins des trois écoles, Gouaches, Miniatures, Estampes, et autres curiosités, provenant du Cabinet De M.***: dont la vente se fera le Mercredi 19 Novembre 1783*, Paris 1783
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandre, de Hollande, et de France & autres objets de curiosité, venans du Cabinet De M.*** T.***: la vente s'en fera le Lundi 22 Décembre 1783*, Paris 1783
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une belle collection de tableaux des écoles flamande, hollandaise, allemande et françoise: miniatures, gouaches, pastels, dessins, marbres, figures de bronze, & bronzes dorés, porcelaines du Japon, de la Chine, &c. laques, bijoux, meubles de boule, & autres objets de curiosité, composant le cabinet de M. Dubois, marchand orfèvre jouaillier; rue des Poulies: dont la vente s'en fera le mercredi 31 mars 1784*, Paris 1784
- RIGAUD, Joseph Hyacinthe François de Paule und Jean-Baptiste Pierre LE BRUN, *Catalogue raisonné d'une très-belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandre et de Hollande; qui composoient le cabinet de M. le comte de Vaudreuil. La vente s'en fera le mercredi 24 novembre 1784, & jours suivans, etc.* Paris 1784
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Liste des catalogues que J.B.P. Le Brun a faits pour différentes ventes*, Paris 1784
- GODEFROY, Gabriel Auguste, und Jean-Baptiste Pierre LE BRUN, *Catalogue de tableaux italiens, flamands, hollandois et françois provenant du cabinet de M. Godefroy*, Paris 1785
- LE BAILLI DE BRETEUIL, und Jean-Baptiste Pierre Le Brun, *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, et de France, Dessins, Estampes & différens autres objets rares & précieux formant le cabinet de feu son Excellence M. Le Bailli De Breteuil*, Paris 1785
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Liste Des Catalogues que J.B.P. Le Brun a faits pour différentes ventes*, Paris 1785
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux italiens, flamands, hollandois et françois: dessins, estampes, gouaches, aquarelles, miniatures, émaux, figures en marbre, en terre cuite & en plâtre, bronzes, vases de porphire & d'autres matières, meubles de bois d'acajou, pendules, lustre, feu & bras de bronze doré, quatre-vingt bagues de pierres précieuses, telles que rubis, saphirs, émeraudes, opales, &c. ;provenant du cabinet de M. Godefroy*, Paris 1785
- LE BAILLI DE BRETEUIL, und Jean-Baptiste Pierre LE BRUN. *Supplément au catalogue de feu son excellence M. Le Bailli de Breteuil,: suivi de la feuille de distribution. Par M. Le Brun. On en fera la vente le 16 janvier 1786, etc.,* Paris 1786
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une belle collection de tableaux des écoles d'Italie, de Flandre, de Hollande Et de France; d'une superbe collection de dessins & autres objets: la vente s'en fera le Mercredi [3 Mai] 1786*, Paris 1786
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres et de France. Dessins précieux, montés & non montés des trois Écoles; Estampes formant le Cabinet de feu M. Collet, Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel etc. la vente s'en fera le Lundi 14 mai [1787],* Paris 1787

- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, und Joseph Hyacinthe François de Paule RIGAUD, *Catalogue d'une très-belle collection de tableaux, d'Italie, de Flandres, de Hollande, et de France; dessins & autres objets : Provenans du cabinet de M.***: [i.e. Count Vaudreuil de Rigaud] La vente s'en fera le 26 novembre 1787, etc., Paris 1787*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une précieuse collection de tableaux, et d'objets rares et curieux; tels que Pietro Perrugin, André Solario etc. Le tout provenant du Cabinet de M. le Duc de Ch*** [Choiseul] on en fera la vente le lundi 10 Décembre 1787, Paris 1787*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Suite et supplément au catalogue De M. Le Duc De Ch*** [Choiseul] suivi de la feuille de distribution, des tableaux des trois écoles & autres objets rares & curieux: la vente en sera faite le Lundi 10 Décembre 1787, Paris 1787*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une précieuse collection de tableaux, et d'objets rares et curieux, tels que Pietro Perrugin [...] figures de bronze & de marbre, vases de porphyre, de serpent, & piédestaux de grand antique, agates, porcelaines, pendule, riches meubles, etc., Paris 1787*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux capitaux, et d'objets rares et curieux: savoir; dans l'École d'Italie, Josephin, Salvator Roza [...] & autres objets rares & précieux; le tout provenant des cabinets de M. le Chevalier Lambert [...], Paris 1787*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une très-belle collection de tableaux, d'Italie, de Flandres, de Hollande, et de France: dessins montés des trois écoles, d'autres en feuilles, figures de marbre & de bronze, vases; porcelaines; pierre antiques; boîtes; émaux du célèbre Petitot; miniatures de la Rosalba & autres objets, 1787*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux, dessins montés et en feuilles & autres objets de curiosité; provenant du cabinet de M. B***: dont la vente se fera le lundi 17 mars [1788], Paris 1788*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une très-belle collection de tableaux d'Italie, de Flandres, de Hollande, et de France; Dessins & nombre d'autres objets curieux & intéressans provenans du Cabinet de M.***: on en fera la vente le Lundi 21 Avril 1788, Paris 1788*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux précieux des trois écoles, dessins montés & en feuilles, estampes & autres objets aussi curieux qu'intéressans, provenans des cabinets de Monsieur Coclers & de Monsieur D***: la vente s'en fera le lundi, 9 Février 1789. Paris: Le Brun l'ainé, Peintre, Paris 1789*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux précieux des trois écoles dessins montés & en feuilles, estampes, terres-cuites, figures & bustes de marbre & de bronze, pendules, porcelaines du Japon & de la Chine; plusieurs boîtes avec émaux de Petitot; montres, chaînes & brelouques; agathes orientales, montées en vases, coupes & grande onix antique cristaux de roche montés or; bagues arborifées; vases Etrusques; riches meubles de Boule; tables d'albâtre; flambeaux & girandoles de bronze doré au mat, & autres, Paris 1789*
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue des estampes en feuilles, oeuvres, galeries, cabinets, recueils de différens maitres, antiquités, vues et édifices, Paris 1791*

- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture etc. Par Mm. Les Artistes Libres*, Paris 1791
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'objets rares et curieux: du plus beau choix de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de Hollande, d'Allemagne et de France ; de dessins montés et en feuilles des mêmes écoles, des plus grands maîtres ; de terres cuites, ivoire, figures et bustes de marbre antique et moderne ; de vases, coupes et colonne de porphyre, granit, serpentinite, albâtre, antiques et modernes ; de tables de mosaïque antique, de granit, vert antique et autres ; antiquités égyptiennes, grecques, étrusques, romaines, en or, argent, bronze: d'armures anciennes de différents peuples, de statues et bustes de bronze moderne ; de porcelaines d'ancienne première sorte du Japon ; de vieux laques du Japon ; de riches meubles du célèbre Boulle et dans son genre ; d'une collection de pierres gravées en relief et en creux ; agates herborisées*, Paris 1791
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Seconde partie du catalogue des tableaux, dessins terres cuites, marbres, bronzes, porcelaines, pierres antiques, meubles, estampes en feuilles et en volumes, des livres et de l'histoire naturelle ; les antiquités égyptiennes, grecques, étrusques, romaines, armes anciennes, pierres gravées en relief et en creux ; agates herborisées accidentées et pierres en couleur* Paris 1791
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue du cabinet d'histoire naturelle de M. Le Brun: composé des morceaux les plus rares & les plus agréables, provenant des collections de MM. de Montriblout, de la Tour d'Auvergne, Jacquemin, Carlin, Forster, du Prince Charles à Bruxelles, de Vermeulen à Amsterdam & autres ventes célèbres*, Paris 1791
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux des écoles de Flandre, de Hollande et de France; dessins, estampes, miniatures, belles pendules, girandoles, vases, & autres objets de curiosité: après le décès de M. Pope; la vente s'en fera Lundi 30 Janvier 1792*, [Paris] 1792
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Supplément du catalogue du citoyen Lareynière: composé de tableaux des écoles d'Italie, de Flandres, de France; de terres cuites, groupes et figures de bronze; de vases et colonnes de granit, serpentinite et autres matières; de porcelaines d'ancien Japon, de la Chine et de France; de riches meubles du célèbre Boulle et autres en bois d'acajou; de pendules; de diverses paires de girandoles dorées; de très-beaux feux; de flambeaux, de chandeliers; de cassolettes et vases de bronze dorés au mat; de boîtes précieuses enrichies de camées; d'émaux; de cornalines, de primes, d'opales; d'agates herborisées; de pierres antiques et modernes, gravées en creux et en relief; d'histoire naturelle*, [Paris] 1793
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, und A. J. PAILLET, *Catalogue des objets précieux: trouvés après le décès du citoyen Vincent Donjeux*, [Paris] 1793
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, Beaudoin, *Catalogue d'une riche collection variée de tableaux des trois écoles, provenant de divers cabinets célèbres*. Paris 1796
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux des trois écoles, dessins, boîte d'écaille piquée montée en or, & autres objets*, Paris 1802
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux des trois écoles, venant de l'étranger, auxquels feront joints quelques marbres antiques & modernes*, Paris 1802

- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux des plus grands maîtres des trois écoles... de dessins montés de différens maîtres, des terres cuites... et autres objets, dont une partie provenant de feu M. Laborde de Méréville*, par J.-B.-P. Lebrun, 1802
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue des objets rares et précieux, qui consistent statues, groupes, bas-reliefs, vases en bronze, pp. pp. provenant du cabinet de M. l. bar. van Hoorn van Vlooswyck, rédigé par Le Brun*, 1809
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Vente et ordre la rare et précieuse collection de M. Le Brun.: Elle aura lieu dans sa galerie, les 20, 21, 22, 23, 24 mars prochain, etc.* 1810
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Choix des tableaux les plus capitaux de la rare et précieuse collection recueillie dans l'Espagne et dans l'Italie, par M. Le Brun, dans les années 1807 et 1808: après avoir exposé à la vue du public l'ensemble de cette collection, qui a été généralement admirée, m. Le Brun n'a rien voulu vendre séparément, malgré les offres connues qui lui ont été faites. A Paris: De l'Imprimerie de Didot jeune*, 1810
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Vente d'une collection de tableaux capitaux et du plus beau choix des trois écoles, statues de marbre, bronze, tables antiques, de Florence, piscines, et autres objets, provenant de voyages faits tant en Italie qu'en Flandres, en Hollande, en Suisse et à Genève par J.B.P. Le Brun*, Paris 1811
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux capitaux des écoles flamande, hollandaise et française etc., après le décès de M. Radix de Sainte-Foy: [vente se fera le 16 janvier 1811 rue Jean Jacques Rousseau hôtel de Bullion ; commissaire-priseur M. Hubault]*, Paris 1811
- ROUX, P., und Jean-Baptiste Pierre LE BRUN, *Catalogue d'une collection de tableaux des trois écoles, &c. provenant du cabinet de M. Roux [...] Par J.B.P. Le Brun. La vente s'en fera le lundi 18 mars 1811, etc.*, Paris 1811
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, und DE PREUIL, *Catalogue d'une collection de tableaux du plus beau choix, des trois écoles, provenant du cabinet de Mr D. P. [...] conseiller d'état du grand duché de Berg [i.e. - de Preuil.] Par J.P.B. Le Brun ... se fera la vente le lundi 25 novembre 1811.* Paris 1811
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Feuille de distribution de la vente des tableaux capitaux de plus beau choix, et autres objets, chez M. Le Brun*, Paris 1811
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue de tableaux précieux, des écoles flamandes, hollandaise, allemande et française formant le cabinet de M. Burggraaff*, Paris 1811
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Vente d'une collection de tableaux capitaux et du plus beau choix des trois écoles: Statues de marbre, bronzes, tables antiques ... : Provenant de Voyages.* Paris 1811
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une collection de tableaux capitaux: et du plus beau choix, des écoles d'Italie, d'Espagne, de Flandres, de Hollande, d'Allemagne et de France. [Paris]: Se distribue chez M. Le Brun et M. Charriot*, Paris 1813
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre, *Catalogue d'une collection de tableaux des écoles flamande,*

hollandaise, allemande et française; d'une suite variée de bronzes [...] par J.B.P. Le Brun, peintre, ... La vente s'en fera les mercredi 27, jeudi 28, vendredi 29 et samedi 30 janvier 1813, en la galerie de la rue de l'Échiquier... Le présent catalogue se distribue: chez M. Olivier, commissaire-priseur [...] et M. Le Brun, Paris 1813

DELAROCHE, H., Jean-Baptiste Pierre LE BRUN, und GENDRON, *Catalogue de tableaux authentiques des maîtres sous les noms desquels ils sont annoncés, et choisis dans plusieurs collections célèbres, par M. Didot ... Les tableaux de ce catalogue formeront deux ventes dans la grande salle de l'Hôtel de Bullion [...] le vente les lundi 28, mardi 29, et mercredi 30 du [mars 1814]. La deuxième vente se fera vers la fin du mois suivant, Paris 1814*

PAILLET, Charles, Jean-Baptiste Pierre LE BRUN, André-Charles BOULLE, und A. J. PAILLET, *Catalogue d'une collection de tableaux capitaux des écoles d'Italie, d'Espagne, de Flandre, de Hollande, d'Allemagne et de France; de dessins, terres cuites, ivoires, marbres, bronzes, antiquités, et riches meubles de célèbre Boule, provenant du cabinet de feu J.B.P. Le Brun, peintre, membre de plusieurs académies [...] Rédigé par feu Al. Paillet, appréciateur d'objets d'arts, et commissaire-expert du Musée. La vente, qui se fera sous la direction de Mrs. Constantin et Paillet fils, aura lieu le 23 mai 1814 et jours suivans, [...] en la galerie de M. Le Brun [...] Se distribue: Chez M. Constantin, Ill M. Paillet, fils [...] [et] Me. Chariot, commissaire-priseur, Paris 1814*

Ausstellungskataloge

Bilderlust und Lesefrüchte: das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920, hg. von Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum, Mainz, 4.3. bis 29.5.2005, Leipzig 2005

Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums Wien, Verzeichnis der Gemälde, Kunsthistorisches Museum Wien (Hg.), Wien 1991

Dominique-Vivant Denon, L'œil de Napoléon, hg. von Pierre Rosenberg und Marie-Anne Dupuy, Ausst.-Kat. Louvre, Paris, 20.10.1999 bis 17.1.2000, Paris 1999

El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland, Ausst.-Kat. The National Gallery, London, 16.09. bis 29.11.1981, London 1981

Freiheit, Macht und Pracht - niederländische Kunst im 17. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Von der Heydt-Museum Wuppertal, 21.06. bis 23.08.2009, Wuppertal 2009

Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister, Katalog der ausgestellten Werke, Staatliche Kunstsammlung Dresden (Hg.), Dresden 1992

Catalogue sommaire illustré des peintures du musées du Louvre, II: Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, hg. von Arnauld Brejon de Lavergnée und Dominique Thiébaud, Paris 1981

Jacques-Louis David, hg. von Antoine Schnapper, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Paris, 26.10.1989 bis 12.2.1990, Paris 1989

Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Katalog III, hg. von Ernst Brochhagen und Brigitte Knüttel, München 1967

La Galerie électorale de Dusseldorf: die Gemäldegalerie des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz in Düsseldorf [anlässlich der Ausstellung „Kurfürst Johann Wilhelms Bilder“ in der Alten Pinakothek, München, 5.02. bis 17.05.2009], Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), Nachdruck der Ausgabe Basel 1778, München 2009

Le Cabinet d'un Grand Amateur P. J. Mariette 1694-1774. Dessins du XVe siècle au XVIIIe siècle, hg. von Roseline Bacou, Ausst.-Kat. Musée du Louvre, Galerie Mollien, Paris 1967

Mehr Licht. Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung, hg. von Herbert Beck, Peter C. Bol und Maraike Bückling, Ausst.-Kat. Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a. M., 22.8. bis 9.11.2000, München 1999

National Gallery Catalogues. The Dutch School 1600–1900, hg. von Neil Mac Laren, London 1991

Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen, hg. von Matthias Weniger und Justus Lange, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 28. Mai bis 21. August 2005, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, 27. September 2005 bis 2. Januar 2006, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 21. Januar bis 30. April 2006, München 2005

Forschungsliteratur

- ABOSCH, Heinz (Hg.), *Die Französische Revolution*, Dreieich 1977
- AILLAUD, Gilles, Albert BLANKERT, und John Michael MONTIAS, *Vermeer*, Genf 1987
- ALBERTI, Leon Battista, und Luigi MALLÉ, *Leon Battista Alberti: della pittura*, Florenz 1950
- Allgemeines Künstlerlexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig 1907–1950, Studienausgabe 1999–
- ALPERS, Svetlana, *The art of describing: dutch art in the 17. century*, London 1983
- ALPERS, Svetlana, *Kunst als Beschreibung : holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985
- ARIZZOLI-CLÉMENTEL, Pierre, und Philippe BORDES, *Aux armes et aux arts!*, Paris 1988
- BACZKOW, Bronislaw, *Une éducation pour la démocratie*, Paris 2000
- BÄHR, Astrid, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerke (1660–1800)*, Hildesheim [u.a.] 2009
- BAILEY, Colin B., *Lebrun et le commerce d'art pendant le Blocus continental*, In: *Revue de l'art*, No. 63, 1984, S. 35–46
- BAILEY, Colin B., *Aspects of the Patronage and Collecting of French Painting in France at the End of the Ancien Régime*, 1985
- BAILEY, Colin B., *The Comte de Vaudreuil : Aristocratic Collecting on the Eve of the Revolution*, *Apollo* 1989, S. 19–26
- BAILEY, Colin B., *Patriotic taste: Collecting modern art in pre-revolutionary Paris*, New Haven [u.a.] 2002
- BATICLE, Jeannie, und Cristina MARINAS, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre*, Paris 1981
- BAUDINO, Isabelle, und Frédéric OGÉE, *Jonathan Richardson, père et fils*, Paris 2008
- BECQ, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne: de la raison classique à l'imagination créatrice*, Paris 1994
- BERG, Maxine, und Helen CLIFFORD, *Selling consumer goods in 18th century England*, in: North, Michael (Hg.): *Art markets in Europe, 1400 - 1800*. Aldershot [u.a.] : 1999
- BERGERON, Louis, *Banquiers, négociants et manufacturiers parisiens du Directoire à l'Empire*, Paris 1978
- BEURDELEY, Michel, *La France à l'encan, 1789–1799*, Fribourg, Suisse 1981
- BICKENDORE, Gabriele, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998

- BICKENDORF, Gabriele, *Schule des Sehens. Die künstlerischen Schulen und der kunsthistorische Blick*, in: Krause/Niehr 2007, S. 33–52
- BJURSTRÖM, Per, *Crozat, Mariette, Tessin et le 'Libro de' disegni' de Vasari. Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*. 2001, S. 87–96
- BLISNIEWSKY, Thomas, *Arbeit, Alltag und Vergnügen*, in: Ausst.-Kat. Wuppertal 2009, S. 187–193
- BOEHM, Gottfried, und Helmut PFOTENHAUER, *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995
- BRAHAM, Allan, *El Greco to Goya*, London 1981
- BRAKENSIEK, Stephan, *Vom Theatrum mundi zum Cabinet des Estampes : das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565–1821*, Hildesheim [u.a.] 2003
- BRASSAT, Wolfgang, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Brun*, Berlin 2003
- BROULHIET, Georges und André BARRY, *Meindert Hobbema*, Paris 1938
- BRUYN, J., HAAK, B., LEVIE, S.H., VAN THIEL, P.J.J., VAN DE WETERING, E., *A corpus of Rembrandt paintings*, The Hague, Boston, London 1982–1989
- BRYSON, Norman, *Word and image: French painting of the Ancien Régime*, Cambridge [u.a.] 1981
- BRYSON, Norman, *Tradition and desire: from David to Delacroix*, Cambridge [u.a.] 1984
- BRZYSKI, Anna, *Partisan canons*, Durham 2008
- BUCHANAN, William, *Memoirs of painting*, London 1824
- BURKE, Peter, *Eyewitnessing: the uses of images as historical evidence*, London 2001
- BURKE, Peter, *History and social theory*, Ithaca, N.Y. 2005
- BUSCH, Werner, *Das sentimentalische Bild: die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993
- BUSCH, Werner, *Landschaftsmalerei*, Berlin 1997
- BÜTTNER, Nils, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006
- BÜTTNER, Nils, *Landschaft und Nationalgefühl*, in: Ausst.-Kat. Wuppertal 2009, S. 107–111
- CAMUS, Fabienne, *Jean Baptiste Pierre Le Brun : Peintre et marchand de tableaux (16 février 1748 – 7 août 1813)*, Thèse de doctorat, Paris Sorbonne IV, Art et Archéologie, 2000
- CANTAREL-BESSON, Yveline, *Procès-verbaux du Conseil d'administration du Musée central des Arts*, Paris 1992
- CANTAREL-BESSON, Yveline, Claire CONSTANS, und Bruno FOUCART, *Napoléon: Images et Histoire*, Paris 2001
- CAYEUX, Jean de, *Watelet et Rembrandt*, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1965, S. 131–149

- CHATELAIN, Jean, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, Paris 1973
- CHEZY, Helmina von, *Helmina von Chezy. Leben und Kunst in Paris seit Napoleon I.*, hg. von Bénédicte Savoy, 2009
- CHRISTOPHERSEN, Doris, *Umfeldanalyse von Kunsthandels- und Kunstauktionsunternehmen*, Bergisch Gladbach [u.a.] 1995
- CLEVE, Ingeborg, *Geschmack, Kunst und Konsum: Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und Württemberg (1805–1845)*, Göttingen 1996
- CRASKE, Matthew, *Art in Europe 1700–1830: a history of the visual arts in an era of unprecedented urban economic growth*, Oxford 1997
- CROW, Thomas, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven [u. a.] 1995
- DANELZIK-BRÜGGEMANN, Christoph, und Rolf REICHARDT, *Bildgedächtnis eines welthistorischen Ereignisses*, Göttingen 2001
- DARNTON, Robert, *Literaten im Untergrund: Lesen, Schreiben und Publizieren im vorrevolutionären Frankreich*, Frankfurt am Main 1988
- DARNTON, Robert, *Glänzende Geschäfte: die Verbreitung von Diderots ‚Encyclopedie‘ oder: Wie verkauft man Wissen mit Gewinn?*, Frankfurt am Main 1998
- DAVENNE, Christine, *Modernité du cabinet de curiosités*, Paris 2004
- DE MARCHI, Neil, *Economic engagements with art*, Durham 1999
- DE MARCHI, Neil, und Hans J. VAN MIEGROET, *Mapping Markets for paintings in Early Modern Europe: 1450–1750*, Turnhout 2006
- DE MARCHI, Neil, Hans VAN MIEGROET und Matthew E. J.,RAIFF, *Dealer-Dealer Pricing in the Mid Seventeenth-Century Antwerp to Paris Art Trade*, in: North 1999, S. 113–130
- DELORME, Eleanor P., und Bernard CHEVALLIER, *Joséphine and the arts of the Empire*, Los Angeles 2005
- DELOYNES, M., *Collection de pièces sur les beaux-arts (1673–1808)*, Paris 1980
- DÉMORIS, René, *Felibien: Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (I et II)*, Paris 1987
- DÉMORIS, René, Florence FERRAN, *La peinture en procès: l'invention de la critique d'art au siècle des lumières*, Paris 2001
- DE WITT, David, *The Bader Collection*, Kingston 2008
- DIDEROT, Denis, und Peter BEXTE, *Schriften zur Kunst*, Berlin 2005
- DIECKMANN, Herbert, *Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, in: Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, München 1969
- DIERICK, Augustinus, *Money, Morality and Politics in the Eighteenth Century: Diderot's Voyage en*

- Hollande*, in: Canadian Journal of Netherlandic Studies, Issue XVI, Spring 1995
- DIERS, Michael, *Bild versus Kunst oder Kanon und Kritik*, in: Kaiser/Matuschek 2001, S. 285–301
- DOU, Gerard, Ronni BAER, Arthur K. WHEELOCK und Annetje BOERSMA, *Gerrit Dou*, Washington, DC 2000
- DUMMER, Jürgen, *Entwicklung des Kanongedankens in der Antike*, in: Kaiser/Matuschek 2001, S. 9–20
- ECO, Umberto, *Einführung in die Semiotik*, Paderborn 1994
- EDWARDS, JoLynn, *Alexandre-Joseph Paillet*, Paris, Washington 1982
- EDWARDS, JoLynn, *La curieuse histoire de l'Astronome de Vermeer et de son pendant au XVIIIe siècle*, in: Revue du Louvre 36 (1986) S. 197–201.
- EICKHOFF, Beate, *Der Ausklang des „Goldenen Zeitalters“ – Theoretische Aufwertung und künstlerische Verfeinerung*, in: Ausst.-Kat. Wuppertal 2009, S. 293–299
- ÉMERIC DAVID, Toussaint B., *Histoire de la peinture au Moyen Âge*, Paris 1852
- EMILE-MÂLE, Gilberte, *Jean Baptiste Pierre Le Brun (1748–1813). Son Rôle dans l'Histoire de la Restauration des Tableaux du Louvre*, in: Paris et Ile-de-France 8 (1957), S. 371–417
- EMILE-MÂLE, Gilberte, *Inventaires et restauration au Louvre de Tableaux conquis en Belgique*, Bruxelles 1994
- EMILE-MÂLE, Gilberte, *Histoire rapide de la restauration des peintures du Louvre*, in: Coré (1998) Nr. 4, S. 37–46
- ENGERAND, Fernand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la direction des bâtiments du roi (1709-1792)*, Paris 1901
- FLOERKE, Hanns, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler des Carel van Mander*, München und Leipzig 1906
- FOUCAULT, Michel, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1974.
- FREDERICKSEN, Burton B., *Survey of the French Art Market between 1789 and 1820*, in: PRETI-HAMARD, Monica (Hg.): *Collections et marché de l'art en France 1789 - 1848*. Rennes : 2006, S. 19–34.
- FREEDBERG, David, *Art in history, history in art: studies in seventeenth-century Dutch culture*, Santa Monica, California 1991
- FRIEDLÄNDER, Walter, *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Köln 1996.
- FUSENIG, Thomas, *Religion, Moral und Wissenschaft*, in: Ausst.-Kat. Wuppertal 2009, S. 151–159
- GAEHTGENS, Barbara, *Genremalerei*, Berlin 2002
- GAEHTGENS, Thomas W., *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle*, Paris 2001

- GAEHTGENS, Thomas W., *Das Musée Napoléon und sein Einfluß auf die Kunstgeschichte*, in: Ausst.-Kat. Mainz 2003
- GALLET, Michel, *La Maison de Madame Vigée-Lebrun, rue de Gros-Chenet*, in: *Gazette des beaux-arts* 56, 1960, S. 275–287
- GAULT DE SAINT-GERMAIN, und P. M., LEONARDO, *Traité de la peinture de Léonard de Vinci: précède de la vie de l'auteur et du catalogue de ses ouvrages, avec des notes et observations*, 1803
- GERARD POWELL, Véronique, und Claudie RESSORT, *Écoles espagnole et portugaise*, Paris 2002
- GERMER, Stefan, *Kunst – Macht – Diskurs: die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*, München 1997
- GERSON, Horst, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Amsterdam 1983
- GILTAIJ, Jeroen, und Peter HECHT, *Der Zauber des Alltäglichen: Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*, Ostfildern 2005
- GLENDINNING, Michael, und Hillary MACARTNEY, *Spanish Art in Britain and Ireland 1750–1920*, Woodbridge 2010
- GLORIEUX, Guillaume, *A l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le pont Notre-Dame (1694–1750)*, Seyssel 2002
- GONCOURT, Edmond de, *L'Art du dixhuitième siècle et autres textes sur l'art*, Paris 1967
- GONCOURT, Edmond de, und Julies de GONCOURT, *Histoire de la société française pendant la Révolution*, Genf 1971
- GOULD, Cecil, *Trophy of conquest*, London 1965
- GRAMACCINI, Norberto, *Theorie der französischen Druckgraphik im 18. Jahrhundert*, Bern [u.a.] 1997
- GRAMACCINI, Norberto, und Hans Jakob MEIER, *Die Kunst der Interpretation: französische Reproduktionsgraphik 1648–1792*, München [u.a.] 2003
- GRIVEL, Marianne, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genf 1986
- GUERZONI, Guido, *The British Painting Market 1789–1914*, in: *North* 1996, S. 97–132
- GUICHARD, Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, Seyssel 2008
- HABERLAND, Irene, *Jonathan Richardson (1666–1745)*, Münster 1991
- HASKELL, Francis, *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Ithaca, N.Y. 1976
- HASKELL, Francis, *Patrons and painters*, New Haven [u. a.] 1980
- HASKELL, Francis, *De l'art et du goût*, Paris 1989

- HASKELL, Francis, *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack*, Köln 1990
- HASKELL, Francis, *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin 1993
- HASKELL, Francis, *The ephemeral museum: old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven [u.a.] 2000
- HASKELL, Francis, Werner BUSCH und Alexander SAHM, *Maler und Auftraggeber*, Köln 1996
- HATTORI, Cordélia, *À la recherche des dessins de Pierre Crozat*. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1998
- HATTORI, Cordélia, *Pierre Crozat et l'Italie*. Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien, 2000
- HATTORI, Cordélia, *The drawings collection of Pierre Crozat (1665–1740). Collecting prints and drawings in Europe*, 2003, S. 173–181
- HAUSER, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1972
- HEIM, Jean-François, Claire BÉRAUD, und Philippe HEIM, *Les salons de peinture de la Révolution française: 1789–1799*, Paris 1989
- HELD, Jutta, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat: Le Brun und die ersten acht Vorlesungen der königlichen Akademie*, Berlin 2001
- HÉRIS, Henri, *Sur la Vie et les Ouvrages de Meindert Hobbema*, in: *La Renaissance : Chronique des Arts et de la Littérature* 54, 1839
- HOECKER, R., *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, Haag 1916
- HÖPER, Corinna (Hg.), *Raffael und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*, Ostfildern-Ruit 2001
- HOOCK, Holger, *Empires of the Imagination*, London 2010
- HOOCK, Jochen (Hg.), *Ars mercatoria : Handbücher und Traktate für den Gebrauch des Kaufmanns (1470–1820)*, Paderborn 1991/93
- JONGH, E. de, *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de 17. eeuw*, Rijksmuseum Amsterdam 1976
- KAENEL, Philippe, und Rolf REICHARDT, *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim [u.a.] 2007
- KAISER, Gerhard R., und Stefan MATUSCHEK, *Begründungen und Funktionen des Kanons*, Heidelberg 2001.
- KEARNS, James, und Pierre VAISSE, *„Ce Salon à quoi tout se ramène“*, Oxford 2010
- KLUGE, Dorit, *Kritik als Spiegel der Kunst*, Weimar 2009
- KOHLE, Hubertus, und Denis DIDEROT, *Ut pictura poesis non erit*, Hildesheim [u.a.] 1989
- KRAUSE, Katharina, *Kommentare zu Bildern*, in: Glenn W. Most (Hg.), *Commentaries = Kommentare*. Göttingen 1999, S. 245–281

- KRAUSE, Katharina, und Klaus NIEHR, *Kunstwerk – Abbild – Buch: das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, München [u.a.] 2007
- KULISER, Iosif M., *Allgemeine Wirtschaftsgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit 1*, Darmstadt 1971
- LECA, Benedict, *An Art Book and its Viewers: The ‚Recueil Crozat‘ and the Uses of Reproductive Engraving*, in: *Eighteenth-century studies* 38 (2005) Nr. 4, S. 623–650
- LENTZ, Thierry, und Sylvain LAVEISSIÈRE, *Napoléon et le Louvre*, Paris 2004
- LESAGE, Claire, Éve NETCHINE, und Véronique SARRAZIN, *Catalogues de libraires, 1473–1810*, Paris 2006
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *The eloquence of color*, Berkeley, Calif. [u.a.] 1993
- LIPPINCOTT, Louise, *Selling Art in Georgian London. The Rise of Arthur Pond*, New Haven 1983
- LOCHER, Hubert, *Das Museum als Schauplatz der Kritik*. In: *Bilder – Räume – Betrachter : Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hg. von David Ganz, Steffen Bogen und Wolfgang Brassat, Berlin 2006, S. 306–321
- LÖHNEYSEN, Wolfgang von, *Die ältere niederländische Malerei: Künstler und Kritiker*, Eisenach 1956
- LUXENBERG, Alisa, *Kunst und Nationalgefühl im Spanien des späten 18. Jahrhunderts*, in: *Ausst.-Kat. Frankfurt 2000*, S. 389–397
- MAEK-GÉRARD, Michael, *Johannes Vermeer*, Frankfurt am Main 1997
- MAES, Gaetane, *Le goût „français“ pour la peinture hollandaise et flamande au XVIIIe siècle: goût national ou goût commercial? Réflexions autour de Haubracken, Dezallier d’Argenville et Hoet*, in: *Institut de recherches historiques de Septentrion (Hg.): Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814*, Turnhout 2010
- MAES, Gaetane, und Jan BLANC, *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814*, Turnhout 2010
- MALONE, Edmond (Hg.), *The Works of Sir Joshua Reynolds in three Volumes*, 4. editierte Ausgabe, Band II, London 1809
- MARTIALIS, Marcus Valerius, und Niklas HOLZBERG, *Epigramme: Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart 2008
- MARTIN, Denis, Rezension von: Marianne Grivel, *Le commerce de l’estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genf 1986, Racar 1987
- MARTIN, Henri-Jean, *Histoire de l’édition française*, Paris 1984
- MCCLELLAN, Andrew, *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994
- MÉROT, Alain, *Les conférences de l’Académie Royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris 1996

- MERRIFIELD, Mary P., *Medieval and renaissance treatises on the arts of painting: original texts with English translations*, Mineola, N.Y. 1999
- MICHEL, Christian, *La naissance de la théorie de l'art en France*, 1997
- MICHEL, Christian, *Deutsche Ästhetik und französische Kunsttheorie am Ende des Ancien Régime*, in: Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *Jenseits der Grenzen*, Köln 2000, S. 376.
- MICHEL, Patrick, *Collections et marché de l'art en France au XVIIIe siècle*, Bordeaux 2002
- MICHEL, Patrick, *Quelques aspects du marché de l'art à Paris dans la 2e moitié du XVIIIe siècle: collectionneurs, ventes publiques et marchands*, in: North 2002
- MICHEL, Patrick, *Le commerce du tableau à Paris: dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Villeneuve-d'Ascq 2008
- MICHEL, Patrick, *Art français et art allemand au XVIIIe siècle: regards croisés*, Paris 2008
- MICHEL, Régis, *David contre David*, Paris 1993
- MIRIMONDE, A.-P. de, *Les opinions de M. Lebrun sur la peinture hollandaise*, in: *Revue des arts* IV, 1956, S. 207–214
- MONNIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France: de la Révolution à nos jours*, Paris 1995
- MONTIAS, John Michael, *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the 17. century*, Princeton, NJ 1982
- MONTIAS, John Michael, *Vermeer and his milieu: a web of social history*, Princeton, NJ 1989
- MONTIAS, John Michael, *Works of Art in a random sample of Amsterdam Inventories*, in: NORTH, Michael (Hg.): *Economic history and the arts*. Köln 1996
- MONTIAS, John Michael, *Art at auction in 17th century Amsterdam*, Amsterdam 2002
- MÜLLER, Wolfgang J., *Die Sprache der Bilder – Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, 1978
- NORTH, Michael, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter*, Köln [u.a.] 1992
- NORTH, Michael, *Economic history and the arts*, Köln 1996
- NORTH, Michael, *Art markets in Europe, 1400–1800*, Aldershot [u.a.] 1999
- NORTH, Michael, *Kommunikation, Handel, Geld und Banken in der Frühen Neuzeit*, München 2000
- NORTH, Michael, *Das Goldene Zeitalter: Kunst und Kommerz in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 2001
- NORTH, Michael, *Wirtschaft und Kunst im Goldenen Zeitalter der Niederlande*, in: *Ausst.-Kat. Wuppertal* 2009, S. 49–61
- NORTH, Michael (Hg.), *Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert*, Berlin 2002

- OLIVER, Bette Wyn, *From royal to national*, Plymouth 2007
- PANOFSKY, Erwin, *Idea: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960
- PANOFSKY, Erwin, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975
- PERRAULT, Claude, *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, Santa Monica, Calif. 1993
- PERRY, Gillian, und Colin CUNNINGHAM, *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven [u.a.] 1999
- POCHAT, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986
- POMIAN, Krzysztof, *Collectors and curiosities: Paris and Venice, 1500–1800*, Cambridge 1990
- POMIAN, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums: vom Sammeln*, Berlin 1998
- POMMIER, Édouard, *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*, Paris 1991
- POMMIER, Édouard, *L'art de la liberté: doctrines et débats de la Révolution française*, Paris 1991
- POMMIER, Édouard, und Jean-Baptiste Pierre LE BRUN, *Réflexions sur le Muséum national*, Paris 1992
- POMMIER, Édouard, *Winckelmann und die Betrachtung der Antike im Frankreich der Aufklärung und der Revolution*, Stendal 1992
- POMMIER, Édouard, *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, actes du colloque organisé par le Service Culturel du Musée du Louvre à l'occasion de la commémoration du bicentenaire de l'ouverture du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993, Paris 1995
- PRÉAUD, Maxime, Rezension von: Marianne Grivel, *Le Commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genf 1986, 1987
- PRETI-HAMARD, Monica, und Philippe SÉNÉCHAL (Hg.), *Collections et marché de l'art en France 1789–1848*, Rennes 2006
- PRIGOT, Aude, *Un modèle pour collection idéale : la 'Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands' de Jean-Baptiste Pierre Lebrun*, in: *Histoire de l'art*, Ausgabe 62.2008, S. 29–41
- PUTTFARKEN, Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven 1985
- REBEL, Ernst, *Sehen und Sagen: das Öffnen der Augen beim Beschreiben der Kunst*, Ostfildern 1996
- REICHARDT, Rolf, *Die Französische Revolution*, Freiburg 1988
- REITLINGER, Gerald, *The Economics of Taste*, Bd. 1, London 1961
- REYNOLDS, Joshua, *A Journey to Flanders and Holland*, Cambridge 1996
- ROBERTS, Warren, *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, revolutionary artists*, Albany 2000
- ROLAND MICHEL, Marianne, *Die französische Zeichnung im 18. Jahrhundert*, München [u.a.] 1987

- ROLDÁN, Deborah L., *Zur internationalen Rezeption spanischer Malerei*, in: AK Greco, Velázquez, Goya (2005), S. 22–29
- ROSENBERG, Raphael, *André Félibien et la description de tableaux*, in: La naissance de la théorie de l'art en France 1645–1720, hg. von Christian Michel und Stefan Germer, *Revue d'esthétique* 31/32 1997, S. 148–159
- ROSENBLUM, Robert, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, N.J. 1967
- SAALFELD, Diedrich, *Die Kontinentalsperre*, in: Hans Pohl (Hg.), *Die Auswirkungen von Zöllen und anderen Handelshemmnissen auf Wirtschaft und Gesellschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1987, S. 121–139
- SANDT, Udolpho van de, *La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire*, In: *Revue de l'art*, 1986
- SARGENTSON, Carolyn, *Merchants and Luxury Markets: The Marchands Merciers of Eighteenth-Century Paris*, London 1996
- SAVOY, Bénédicte (Hg.), *Tempel der Kunst*, Mainz 2006
- SCHMALE, Wolfgang, *Geschichte Frankreichs*, Stuttgart 2000
- SCHEINFUSS, Katharina (Hg.), *Von Brutus zu Marat. Kunst im Nationalkonvent 1789–1795*, Dresden 1973.
- SCHNAPPER, Antoine, *Jacques-Louis David und seine Zeit*, Würzburg 1981
- SCHNEEMANN, Johannes Peter, *Geschichte als Vorbild*, Berlin 1994
- SCHULZ-BUSCHHAUS, Ulrich, *Voltaire's „Le Mondain“ oder die Satire der Satire*, in: Ulrich Schulz-Buschhaus, *Moralistik und Poetik*, Hamburg 1997, S. 203–232
- SCHULZE, Sabine, und Ann J. ADAMS, *Leselust: niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Stuttgart 1993
- SCHWAIGHOFER, Claudia-Alexandra, *Von der Kennerschaft zur Wissenschaft : reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726*, Berlin 2009
- SCHWARZ-WEISWEBER, Anke, *Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Sylvaine Hänsel (Hg.), *Spanische Kunstgeschichte – eine Einführung*, Berlin 1992, S. 125–152
- SCOTT, Barbara, *Pierre Crozat : a Maecenas of the Règence*, in: *Apollo*, 1973, S. 11–19
- SFEIR-SEMLER, Andrée, *Die Maler am Pariser Salon 1791–1880*, Frankfurt am Main [u.a.] 1992
- SHEARMAN, John, *Only connect.: art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, N.J. 1992
- SLOANE, Kim, *Enlightenment: Discovering the World in the Eighteenth Century*, London 2003
- SOCIÉTÉ ALSACIENNE POUR LE DÉVELOPPEMENT DE L'HISTOIRE DE L'ART (Hg.), *Strasbourg 1992 (L'art et les révolutions : actes / 27. Congrès International d'Histoire de l'Art, Strasbourg, 1. – 7. septembre 1989*

- STRIEDER, Peter, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350– 1550*, Königstein im Taunus 1993.
- STUFFMANN, Margret, *Les tableaux de la collection de Pierre Crozat*, In: Gazette des beaux-arts, (1968), S. 11–143
- STUKENBROCK, Christiane, *Wirtschaft und Handel*, in: Freiheit, Macht und Pracht - niederländische Kunst im 17. Jahrhundert, Wuppertal 2009, S. 123–131
- SUTTON, Denys, *The King of Epithets*, in: Apollon, 1966, Nr. 84, S. 364–375
- TIETZ, Manfred, *Der Don Quijote und der Aufklärungsdiskurs*, in: Christoph Strosetzki (Hg.), Miguel Cervantes' Don Quijote, Explizite und implizite Diskurse im Don Quijote, Berlin 2005, S. 273–300
- TUETÉY, Alexandre, und Jean GIUFFREY, *La Commission du musée et la création du Musée du Louvre (1792–1793)*, Paris 1909
- TULARD, Jean, Jean-François FAYARD, und Alfred FIERRO, *Histoire et dictionnaire de la Révolution française*, Paris 1987
- TUMMERS, Anna, und Koenraad JONCKHEERE (Hg.), *Art market and connoisseurship: a closer look at paintings by Rembrandt, Rubens and their contemporaries*, Amsterdam 2008
- VAN DE SANDT, Udolpho, *Les Salons parisiens sous la Révolution*, in: Davenne 2004, S. 39–44
- VERMEULEN, Ingrid R., *Picturing art history*, Amsterdam 2010
- VOVELLE, Michel, *Les images de la Révolution française*, Paris 1988
- WALCZAK, Gerrit, *Elisabeth Vigée-Lebrun: Eine Künstlerin in der Emigration 1789–1802*, München [u.a.] 2004
- WALCZAK, Gerrit, *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit in Paris der Aufklärung und Revolution*, München 2015
- WEINREICH, Renate, *Leselust und Augenweide: Illustrierte Bücher des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland*, Berlin 1978
- WEISSERT, Caecilie, *Reproduktionsstichwerke*, Berlin 1999
- WENIGER, Matthias, *Spanische Gemälde in deutschen Sammlungen*, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2005, S. 10–21
- WHITELEY, Linda, *The language of sale catalogues, 1750–1820*, in: Preti-Hamard/Sénéchal 2006, S. 35–45
- WILDENSTEIN, Daniel, und Guy WILDENSTEIN, *Documents complémentaires au Catalogue de l'oeuvre de Louis David*, Rouen 1973
- WILSON, David M., *The British Museum*, London 2002
- WITT, David de, *The Bader Collection: Dutch and Flemish Paintings*, Kingston 2008
- ZERNER, Henri, Rezension von: Marianne Grivel, *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIIe siècle*, Genf 1986, in: The Burlington Magazine, 1988

Bildnachweis

- Abb. 1:** Rijksmuseum, CC0 1.0, Public domain
Abb. 2: The Metropolitan Museum of Art, CC0 1.0, Public domain
Abb. 3: Trustees of the British Museum
Abb. 4: The State Hermitage Museum
Abb. 5: Trustees of the British Museum
Abb. 6: Trustees of the British Museum
Abb. 7: The Metropolitan Museum of Art
Abb. 8: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Abb. 9: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Abb. 10: Archives nationales, Paris
Abb. 11: J. Paul Getty Trust, Open Content Program
Abb. 12: Heinz Abosch (Hg.), Die Französische Revolution, Dreieich 1977, S. 220
Abb. 13: Rijksmuseum, CC0 1.0, Public domain
Abb. 14: Universitätsbibliothek Düsseldorf
Abb. 15: Universitätsbibliothek Düsseldorf
Abb. 16: bpk | RMN - Grand Palais | Stéphane Maréchalle
Abb. 17: The Metropolitan Museum of Art, CC0 1.0, Public domain
Abb. 18: Bildarchiv der Autorin
Abb. 19: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris
Abb. 20: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris
Abb. 21: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris
Abb. 22: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Abb. 23: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Abb. 24: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Abb. 25: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris
Abb. 26: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Abb. 27: Rijksmuseum, CC0 1.0, Public domain
Abb. 28: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Abb. 29: SLUB / Deutsche Fotothek
Abb. 30: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Abb. 31: bpk / Hamburger Kunsthalle
Abb. 32: Rijksmuseum, CC0 1.0, Public domain
Abb. 33: Trustees of the British Museum
Abb. 34: Trustees of the British Museum
Abb. 35: bpk | RMN - Grand Palais | René-Gabriel Ojéda
Abb. 36: Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main
Abb. 37: Mauritshuis, Den Haag
Abb. 38: Trustees of the British Museum
Abb. 39: Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris
Abb. 40: Trustees of the British Museum
Abb. 41: Bildarchiv der Autorin

Sollte es trotz intensiver Recherchen nicht möglich gewesen zu sein, die Rechteinhaber der Abbildungen ausfindig zu machen oder ausreichend zu berücksichtigen, werden berechnete Ansprüche selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748–1813) gehört zu den einflussreichsten und wichtigsten Figuren des Kunsthandels im ausgehenden 18. Jahrhundert. In einer Zeit des gesellschaftlichen und politischen Umbruchs wirkt er in Paris als Kunstkenner, Berater und Museumsexperte. Seine Ausstellungen und Publikationen sind richtungsweisend und beeinflussen die Rezeption niederländischer und deutscher Malerei bis ins 19. Jahrhundert. Diese Arbeit zeichnet Le Bruns Tätigkeit während der Aufklärung, der Französischen Revolution und der napoleonischen Epoche nach und gewährt Einblicke in den internationalen Kunsthandel der Zeit und in die Entstehung des öffentlichen Museums in Paris.